

FRANKO

performing arts magazine

17
18

**kulturna
politika**

prva petoljetko

FRANCJA

magazin za svedbene umjetnosti
broj 17/18, prosinac 2000

Izdavač

AKADEMIJA DRAMSKIH UMJETNOSTI

Trg maršala Tita 5, Zagreb

1

CENTAR ZA DRAMSKU UMJETNOST

Hebrangova 21, Zagreb

Adresa uredništva:

CCU - Centar za dramsku umjetnost

Hebrangova 21

10 000 Zagreb

Croatia

tel./faks 385 1 4856 425

e-mail: ccu-francija@nod.net.hr

Uredništvo

Goran Sergej Prizad (glavni urednik)

Marin Blazević (zastupnik glavnog urednika)

Evana Selko

Aldo Prilobac

Agata Jurkic

Erica Buljan

Boleslav Belek

Silvija Rogelc

Urednica umjetnosti

Jasna Spasić

Lektura

Borna Beck

Marko Lalić

Dizajn

Igor Marangul

Priprema za tisak

Katja Rat, Zagreb

Tisak

IT Graf

Izdan uz pomoć:

Instituta Otvareno društvo

Ministarstva kulture Republike Hrvatske

Gradskog ureda za kulturu Grada Zagreba

Zahvaljujemo:

Jeno Boban, Dario Vegošević, Dr. Payer, Forrad

Entertainment, dr. Niko Ratsch, Dragana Klanc, Maska,

Barthel, Lutz Gieseler, Wiener

Festivals, Institutu za međunarodne odnose,

dr. Božica Cvjetković, Eugenio Barba, Dušanin

Proleta



INSTITUTO INTERNATIONAL DEL TEATRO
DEL MEDITERRANEO

Revista mediteranejskih kazališnih čelostija

REVISTA SALEGA DO TEATRO (Spanyolska), ISAD (Rum), PRIMA FELA (Italija), SCENA (Jugoslavija),

ESCENA (Spanyolska), ART TEATRAL (Spanyolska), REVISTA DE TEATRO DE LA UNIVERSIDAD DE

ALCALA DE HENARES (Spanyolska), PUBLICATION DU THEATRE NATIONAL DE TIRANA (Albanija), SIM-

INAL TEATRAL (Rumunjska), THE MANDEL (Malta), PREMIER ACTO (Spanyolska), MASRA (Slovenija),

FRANCJA (Hrvatska)

Pet je godina prošlo od izlaska prvog broja Frakcije. Što se dogodilo u tih pet godina? Kolekcijski naših izlaza je pokrenut. Je pregled jedne scene novog kazališta koja je prebježela brojne nepogode i doživjela probeje i odvrat-
janja, ulazak na međunarodnu scenu, potpuna povlačenja na marginu ili priključivanje institucionalnoj produk-
ciji. Frakcija je u tih pet godina prerasla iz časopisa među druge hrvatske scene u međunarodno priznatu publikaciju
u kojoj danas objavljuju neki od najvažnijih hrvatskih i svjetskih autora i teoretičara. Usidriti se u Hrvatskoj,
međutim, Frakciji nije uspjelo, barem kada je riječ o financijskoj podršci domaćih nadležnih institucija, koja je do ove
godine bila manja od minimalne, ako je uopće - bila. Stoga je broj koji držite u rukama prvi broj na
hrvatskom jeziku nakon gotovo godinu i pol dana, a njegov je sadržaj bio dovelen sredinom pro-
ljeća ove godine i zatim čekao financijsko pokriće da bi uopće mogao biti objavljen. Ipak, vjero-
jerno da neke tekstove, koje objavljujemo tek sada i koji su u međuvremenu izgubili ponešto od
svoje aktualnosti, nisu zbog toga izgubili previše na svojoj kvaliteti.
Drim toga, dvobroj 17/18 je konceptualni - vizualni i sadržajno - posljednji izlaza Frakcije na
kako to nazivati. Naš interes da i dalje traskamo časopis koji postoji i na hrvatskom jeziku je neupitan,
pogotovo nakon onida u ostatak naše kažališne refleksije koji se u međuvremenu razgrao i koji jedva da
se bavi, po našem mišljenju, zanimljivim i bitnim teatarskim problemima te autonomna i produkcijska u sowe-
merom teatru. Međutim, umjesto da se Frakcija postepeno prebavi u almanah recentne produkcije, nada je
bila da uskoro krenemo u novi akciju: da se odlučnije posvetimo stvaranju ideja, uočavanju novih problema
i pojavi u izvedbama i vrijednostima. No, hoćemo li biti u mogućnosti realizirati takvu Frakciju u vlastitaj
sredini i na vlastitom jeziku najmanje oviri o našim željama i odlukama.

Pored bloka tekstova o Eugoniju Barbi te ekskluzivnog razgovora s Irenjem
Eagletonom, glavna su tema novog broja strategije i ideje u kulturnoj politici
vratene za kazalište, a veći broj tekstova i razgovora izvan bloka, znače nazvanog
"Prva petojetka", barem se tako može reći nepravno upravo tim problemima: od frag-
menata razgovora s Dujom Vojzović kašim obratima ovi Frakcija, preko gijenog
teksta Marija Kavaca u kolumi mui(s)nom, jednog mogucog pogleda na trenutnu
stanje kao i na zbivanja tijekom devedesetih u novom nastavlju Marinovih snova - Dam,
do priloga o Montabroja, skupini koja danas, na žalost, u časopisu koji probi i zbivanja
u hrvatskom kazalištu, svoje mjesto može pronaći samo u rubrici "Inozemstvo".

FRAKCIJE

- 4 **Dunja Vejzović - Fragmenti**
- 10 **Deformacije / Apstrakcije tijela**
Suzana Marjančić o Indolu
- 18 **U svrhu rečenice**
Ivana Sajko na Povratku u partinju
- 20 **Zločin rođenja, redateljski nadzor i njegova kazališna kazna**
Lađa Čale Feldman i Izpovjedi
- 26 **Sasvim sigurno usporavanje**
Slaven Rogolčić kroz Grad u gradu
- 28 **Baš beton i tri noge od stola**
Katarina Blagojević (Blagi) i Đumić Pilić (Pile)
- 30 **Izlaz iz EXIT-a**
Natalia Govedić uz Istok
- 34 **J' accuse!**
Maus(s)cream Maria Kovača
- 36 **Forced Entertainment Pleasure**
Ivana Sajko i Dubravko Mihanović
- 40 **Pomaci - odmaci - uzmaci (2. dio)**
Martnovi snovi - Dum!

**prva
petoljetka**

- 50 **Prema ravnopravnosti!**
Razgovor s ministrom kulture Antunom Vujićem
- 56 **kibištabi**
anketa
- 60 **APEL za suvremeni ples u Hrvatskoj**
- 63 **2 nepodobna / programa**
Šnajder i Bračevac

- 66 **Kulturna politika u postsocijalizmu -
primjer Slovenije**

Maćina Golišić

- 71 **Schaubühne am Lehniner Platz**

Thomas Ostermeier

- 72 **Izvedbene umjetnosti u Nizozemskoj**

Dragan Klasić i Paul Borchhorst

- 76 **Za kazalište u gradu...**

Manifest Teatra Gérard Philipe u Saint-Denisu

fini autori

- 78 **Zadaci radikalnog intelektualca su
popularizacija i demistifikacija**

Razgovor s Terryjem Eagletonom

Barba

- 84 **Paradoksalni prostor teatra u
multikulturalnim društvima**

Eugenio Barba

- 86 **Potrebno je ići sam**

Razgovor s Eugeniom Barbom

- 89 **Dramaturgija gledatelja: posredan
uvod u Barbinu kazališnu
antropologiju**

Niruze Hoxha

INOZEMSTVO

- 94 **Fragile Montažstroj**

- 96 **Fast Art**

Macin Blažević o projektu Wahlverwandschaften

- 98 **U ime drugoga**

Jedrit Jež na festivalu DANCE 2000

- 100 **Histerija onkraj tumačenja**

Märten Spänsberg i Showcase Beat Le Mo



Dunja Vejzović – Fragments Dunja Vejzović is a renowned Croatian opera artist who has worked with many famous conductors, including Karajan, Klemperer, Eschenbach, Abbado, Mahler, and directors Meinhart, Weller, Cernak, Berghaus, Wilson and others. From an interview conducted by Ilija Đuljević, we have chosen fragments in which she recalls the most powerful moments from her youth and discusses her attitude toward the theater, music, opera, opera directing, work with Robert Wilson, but also problems of cultural politics in Croatia.



djetinjstva nisu lokaliteti
motivi koji se do danas

svaki put na sceni iznova
izgubili, svaki put na sceni iznova o

svijeta. Tada sam sretno
ali sam uvijek žurila za

realnom životu nisam
nešto nedefinirano nisam

otkako se sjećam,
distancom. Kao da

živjela u tome sam bila
nalazila.

otkad se živjela bila je
živjela. U

am nalazila sebe
samljena

naslućivala beskrajan
nalazila

jetničkog
osjeća svako

ostajanje na
zimaš svim ranih

djetinjstva, ali sigurna
eća najlucidnija dok su

Dunja Vejzović

se do danas nisu izgubili, svaki put na sceni iznova o

izgubili, svaki put na sceni iznova o

izgubili, svaki put na sceni iznova o

izgubili, svaki put na sceni iznova o

koji se do danas
izgubili, svaki put na sceni iznova o

izgubili, svaki put na sceni iznova o

izgubili, svaki put na sceni iznova o

izgubili, svaki put na sceni iznova o

izgubili, svaki put na sceni iznova o

izgubili, svaki put na sceni iznova o

izgubili, svaki put na sceni iznova o

izgubili, svaki put na sceni iznova o

izgubili, svaki put na sceni iznova o

izgubili, svaki put na sceni iznova o

izgubili, svaki put na sceni iznova o

izgubili, svaki put na sceni iznova o

izgubili, svaki put na sceni iznova o

izgubili, svaki put na sceni iznova o



Režiser,
režiserka IGA
Kugler

Režiser,
režiserka
Kater Peter
Kuprecht

Slike moga djetinjstva nisu lokaliteti, već snažni motivi koji se do danas nisu izgubili, svaki put na sceni izaziva oživljavanje, a potječu iz unutarnjeg svijeta. Imala sam sretno djetinjstvo, ali sam uvijek željela za nečim što u realnom životu nisam našla. To nešto nedefinirano nisam mogla naći jer sam, uvijek se sjećam, na život gledala s distancom. Kao da ga nisam živjela. U tome sam bila jako osamljena.

Život koji sam stvarno živjela bio je malta, i tu sam nalazila sebe, unaprijed naslućivala beskra- jne prostore unutar tog života. Te prostore, vjenjajem, osjećala svako dijete, a meni se ostvaruju na pozornici. Nisam saznala raznih sjećanja iz djetinjstva, ali sigurna sam da se djeca najbubadri- je ček su svojim malim.

Režiser,
režiserka
Kater Peter
Kuprecht



FRANČIJA



Sjećam se nekoliko prizora koji imaju puno veze s atmosferama pozornice.

Sjećam se brežskog klupa, meda ne je pet-šest godina, okružna mora i bujnim u noći što pluta oko broda i stvara pravi spektakl boja i najzanimljivije forme što se nepristano mijenjaju. Boga se sjećam jedna u drugu u nepredvidljivoj transformaciji od glatke - izte preko larko zeleno - glave i (slobodno, larko) u nogama bujnih i ponavljajućih nepredvidljivosti: "Bum-pa, bum-pa, bum-pa". Sjećam se sjećanja velike sreće. Bilo je to bilo ikavski motku, za mene je bio glazba i prostor.

Druga snažna sjećanja. Jednom sam imala u bolesti visoku temperaturu i u bujnim sam "sjećanja" prostorima. Bilo kaljeka, peći bila su sloboda dno što su stvarala ljudne forme. Mog misli konstantno je nastojala relativizirati situaciju. Ali forme su bile, ostajale. U toj borbi stvarala se neka vrsta kazališnog kupa- da, gdje sam određene forme nazivala znanima i slagala ih u priču da bih se sjećala. Na toj bazi funkcionira kazalište: ono je manipulacija našim osjećajima.

Najjači emocionalni događaji sjećam se iz kasnijeg doba. Jednog se dana čulo veliko komečanje na stube. Susjedi su povremeno ludili i raspravljali. Roditelji su rekli da na stube da je pao strop na stube, poplo se do tavana i na usuduje se traži. Problem se duga nije mogao riješiti. Želio sam piti zbog životinje. Kad je pao u noć počeo buliti, buja je bila neobična. Kad je to dalje trajalo, zvuk je postajao sva (japni) i poprimalo oblike neke važnog i izrazito pregrane tako sjećanje. Mislim da cijela noć sam spavala priču o pojedinačne faze emocije pao od kojih sam se jebila. U beskrajnom trajanju tog zvuka shvatila sam nešto bitno, da su u životu neke stvari mnogo važnije. Najveće- vanje je bilo tog pao- to stvarno razumijem i osjećam u njemu pre- porazne sebe.



Režiser,
režiserka
Kater Peter
Kuprecht



Perviluk, režiser
Robert Wilson
Drama: *Topf*
Brühoff

Na pozornici.

Kad sam u dobroj formi i kada je predstava dobra imam osjećaj da vladam svime, čudno je kao da sam je je napisala, scena je moja, radnja je kao da je ja u tom trenutku živim i kao da za sve to nisam bile potrebne probe. Ho stajem u lik. Prvo bih rekla da je lik uistao u moje tijelo i koristiti ga.

Perviluk, režiser
R. Wilson
Drama: *Topf*
Brühoff



Jako sam povezana s prirodom. Od nje sam dobila odgovore na pitanja o egzistenciji života i o smrti. S vebatim odgovorima odraslih nitam bila zadovoljna. Racionalnost nije nestala, a mudrost se teorija promatrajući prirodu. Strah živim bila je, vjerujem, jednak, od najviše vrste, ane, do najviše čovjeka. To dokazuje osjećaj tuge kad gledam ustradi bijela. Osjećaj je sličan kao kad vidim čovjeka kojim je utrojena nepravda. Bija ne mogu prepoznati čovjeka. Teku ta ane i strah čovjeka. Voda (kao živ) i djela, a da ne gleda na sebe iz distance i tako se u stariju razvodi veće naprave. To mogu prepoznati tek kada im se to potakne u artijeficijelnim oblika. Unjeksi su to u stariju lakšno prepoznati jer nisu uključeni, promatraju iz distance i u stariju se pročitati relativnost jednog "good" je i "bad"-ja. Unjeksi vidi da smo svi bili djeca, da smo bruća, a davno, davno smo bili bijeli.

Priroda mi je u djetinjstvu značila budućnost, bila je predi mnom, a ja sam se osjećala rjezati u dijelom. U vrijeme kada sam mnogo nastupala, od svih iskustva koja sam morala podnositi, najteži mi je bilo nedostatka kontakta s prirodom. Kad sam i boravila u prirodi, zbog straha nisam dovoljno bila do joj se povu prepoznati. Danas je priroda za mene prolazni, možda zato jer ne vjerujem u život poslije smrti, pa sam izšla da ane i dalje moći biti u njoj, a možda i zato što ne postoji nada, kao u mladosti, da će od sebe moći dati novi život. Ne mogu reći da su neki područja utjecala na moju putni: to je vjerovatno zbog toga što sam prilično nepokolebljiva i u meni se odvije vlastiti film, bez obzira gdje se nalazim.

Perceptija prostiranja i rjezati populacije u Alenci bila je fascinantna. Najveći je trag u meni ostavio egzistencijalni strah. Osjećaj neoslabljenosti u divlje prostiranje (strah za opstanak među divljim životinjama, kukcima od kojih se ne može obraniti, bolestima). Sam me toga kašnje smo u Evropi razmaženi, stran da tu zaštitu dobivamo gratis.

Alenci, režiser
Robert Wilson
Drama: *Topf*
Brühoff



Na neki čudan način

Likovna akademija nije mnogo utjecala na moj pogled na scenu. Čak kad sam konatir scene, glasno vladala idejama prostora, a ne likovnost. Utjorosti pomalo kod kasketriziranja, ali ideja nastaje u glasu i emocije. Kad odrastao čovjek običa kasku u privratnom životu, to je uglavnom da bi se našao i razveselio drugo. Kad se glumac običa, mora imati jake radloge, a da ne bi bio angelan. Razumijemo se, i u književnom kostimu može se biti smiješan.

Nemoguće je da kazimograf nametne kostim glumcu. Dvije se potvrđuje da je kazimograf komad proizvod umskog rada. Rečeno je da nakon najbikih proba, kao što to biva u zadnji dan, jedan kostim promijeni idući a bila koga je naša mjesto dana i vilo. Ali kostim nije za tu probu i njeno vidanje lika, onda se u taborn stajuju ta ideja samo stoni.



Leila, redatelj
K.G. Weyrer
Nata: Peter
Ruprecht

Veliki umjetnici pjevači klasičnog teatra, koji sujetne da to dobro izvjerjeli, imaju moć i u toj nevjerojatnoj sceni monolitni izraz odmahnuti se od realističkog. Za se rilaad nizam dobro mogla sklopiti u realističnu neitju. Moji prvi uspjesi bili su tek u prvih dobarim izvedbama, a tu sam imala puno sreće s brojnim dobrim režiserima. Prije nje sam bila na pozrecici samo ukolena.

Moram priznati, teško god to paradoksalno zvuči, da je kod mene najmanje pokreta dala prilika kuno. Bila sam jako respektivna djetle, da ne kažem trapava. Prva ukolnost sa pozornici nije bila samo tromeat i otebnost prema realističkoj neitji, već i stram. Nakon velike promjene postaje Hansa Neumanna koji je upio odobroiti što je u meni začula i kasnije iskoristio u režijama H. Güllera, W. Düggelina, pokret je postao slobodan kao rezultat emocije i raspozave višje o određenom lika. Pravi preokret pokret došao je u radu sa Robertom Wilsonom. Na prvji probi sam odjednom osjetila nešto drugo, osjetila sam neki poseban komadit svoje kade i izak oko nje. Istovremeno eli sa prijavio u sječajne najavljnje djetinjstva, mada prvi pokreti bebe - taj oječaj.

Že sam same rekla: "Teško sam se ja već nikad davno kretala" što u prijevodu znači "pokret bez granica, bez ikakvih predrasuda i ograničenja". Čudno je to da takav pokret djeluje anaristički i apstraktno. On je u svom nastanku sas drugo samo na to. Zato eli pokušaji imitacije Wilsonove neitje ne uspijevaju. Dobar pokret ne može nastati anaristički. U trenutku kada se dobro kreće sigurno ne mislim na pokret i abstrakciju. Teško je pjevati sve moće stajati. Iste tako i teško je kretanje moće stajati pjevanje. No kad u taj isti trenutak se desi čudo, a to Wilson dobro pjevanje, te se događa da izraz poleti baš u takovu teškoću. Sloboda ja za mene svakako nešto što nastaje unutar stoga, kada uspijet razbiti neki elviti, a se kade nema nikakvog elvira. Vjerujem da je Wilson na našem prvom susretu bio vrlo sjeptan na poznavajući me, a pogotovo što sam dolazila na mjesto Jessye Norman koje je kratkoročno otkazala za ulogu Gluckove Alkestide. Nitko me sigurno nije mogao reći o meni amo što je on kasnije u meni našao. Vjerujem da sam njegova zlepatnja dobila već prije probe na jednoj večeri u turskom restoranu pročitavši iz menija jako zamjetno ime nekog turskog jela.

Istovremeno sam upisala srednju glazbenu školu i Likovnu akademiju.

Poslije zavrtene Likovne akademije nije više bilo sporno da ću se baviti glazbom, te sam upisala Glazbenu Akademiju. Sada znam da sam kao reproduktivac najkreativnija. Bitna razlika između tih dvije institucije jest da pedagoškim radom u glazbi prešer naše študente otvori usjetivo, a na likovnom putu li slikar more tražiti i naći sam. Kad sam studirala, na Akademiji nije bilo samostalnog pokreta kao predmeta, no i danas je on odvojen od pjevačkog tona, a na predmetu oporne glazbe se uglavnom radi realistički tostar, te študent nastoji nekako ugruati svoju tehniku u logiku radnje.

Misliti da tostar nema nikakve veze s logikom. Poljan apstraktnosti, tj. upoj metaforičke zvuke i emativnih prostora na sceni, stras je našim študentu kao i pre-fesarime.

Dva pjevača koji su trude stvariti naku integritetiv neitje. I među mnogobrojnim režiserima ima laži - tu se i ja teško snalazim. Ali jed mi je teže usjetljivati u klasičnoj realističkoj neitji. Zapravo nizam sigurno je li ona kad bila opravdana. Npr. Felsensteinsova Baka s nastupnikom Kupferom s kojim sam našla grotica Geschwitu u Bergovu dale, u njegovo doba je to bila inovacija neophodna kao prijetak prene tzv. "Musik Theatre". U erudicijskom radu s Kupferom dostigli smo da scena izgleda kao život, ne publika se je tada pitala "Zašto eli pjevanje?" Ako misao stijeći dalje, onda bi u kazališnom komadu takav realizam bio opravdan. Tu se opet vrtimo na distancu.

Umjetnički izraz je onaj koji publiki eksplicitno i u završenj, odmahnutoj sferi donosi edine života, samo takvog ga publika može prihvatiti. Zamisliti treba - kad bi to bilo moguće - da sa publiku premjesti u oči stan, gdje se događa neka ljubavna scena. Ta bi bila najrealističnija moguća scena, od to ništa ne zaima niti ga se tiče. Dobro kazališna predstava tiče se pubi. Dobra stvar realizma u režiji je kao elj potpuno kriv. To ne znači da dobra predstava ne mora kreći svoju jaku realnost.



Alkestis, redatelj Kurtall
Nata: Maria
Koppert



Parsifal, redatelj
Robert Wilson
Nata: Ralf
Brinkhoff

Scenska vizija Parsifala, kao što mi je Bob rekao, u dleu se godinama, a zvučno podloga koja ga je protla bila je Knajzenov moj Parsifal. (Naravno da je u Hamburgu i za mene i za njega značajna podloga za drugog dirigenta bila razmatranje). Zato je koprodukcijaka predstava u Weizelnu uz Christa Eschenbacha nedostajala Knajzenova žive izvedbe. Teško je upitati i zamisliti prostora koji nastaju u Wilsonovim režijama, pogotovo u Parsifalu gdje Wagner nastaje pojmovima nadprijadnje. Svakom se da je on najobuhvatniji u operi. Doživjeti sa maže dobiti samo u živo. Filmika kamera i zvuk preba zvučnika ne daju te senzibilitete.



Amigoli, pravo, režiseri Robert Wilson
Foto: Ralf Brüggner

Teško je u natuknicama govoriti o velikim ljudima s kojima sam radila, no nikako mogu reći da se oni veliki zbog toga što su se za razliku od drugih, partneristi obični prena sobila, koji je najviše u postređenju ukazi. U tome smislu je rad bio divan i to su bila dva. Bilo mi je teško nastupiti na sceni koja se osjećala i to je ono što je uobičajeno. Mogla bih pokušati izraziti se kroz.

Karajan: nedostajanje, Kislber: beskompromisni, Eschenbach: pun (slobodni), Housheer: revolucionarni, Heyne: slobodni, Daggel: produbljiva, Givane: monolitna, Berghaus: snažna, Wilcox: humanisti i stoljeća ispred nas.

Amigoli, pravo, režiseri K. von Karajan
Foto: Siegfried Liebenow



Solomon, režiseri Juri Ujehiev

Sram me je reći da gledam posjećujem kazališne predstave, iugurni mi je promakla i kuga dubina. Ipak, dirigenta je da nisam ni na jednoj predstavi ostala do kraja, pogotovo u operi. Najviše me smeta nemirnost u iznimno rebusima, scenografija, čak i dirigenta, a da ne govorim o pjevačima. Ovdje moram napomenuti da i "a ovjeto" ima loših predstava. Dubina predstava se događa, a događaji se može i kod nas. Kazalište je treni rod i samo u takvoj trenskoj atmosferi može se dogoditi dubina predstava.

Sad sam u Stuttgartu. Tu se može raditi smisleno, a u Zagrebu je to gotovo nemoguće. Zbog skučenosti prostora profesor se treba požuriti da bi u skladnoj satnici obavio svoj broj studenata, studenti nemaju gdje sjediti, pa se jedinstveno na hodnicima ili u kafićima ili june na razne lokacije gdje je nastava po totalno nekoordiniranim satnicama. U Stuttgartu studenti nemaju problem stanovanja i hrane. Nema problema nabaviti neta, fotokopiranje, slusanje ploče.

Nisam praznogjerna, ali više na znanj hoće li se osvajati moje zamisljene predstave. Nameram da će uvijek biti prazništa. Da bi ostvarila sve, ideje trebalo bi mijati dva života. Potreba za lezajem, kako je poznato, može recipročno s lošim uvjetima. Otkad sam svoje djelovanje usmjerila na živu, na svoje podržajma sam razlikala na prepreke. Te prepreke su više bile iz nemara nego namjere da me se smijeni, što je zagnavo još budnje. Ali potencijalni projekti bujaju u mojoj matbi i u nekačivoj forme de izaci, čim se za to nađe zainteresirano kazalište i potreban novac. Za neki projekt koji je bio onemogućen uvijek sa može reći "bilo bi preskupo, a možda ne bi bio uspio", ali ako ovaj koji je praćen stvarnim uspjehom na dvodni reprimu tako dubina ne kalpa skoro ništa, mislim da je to prevelik luksuz za državu koja nema novca za kulturu. Jedan takav bi kazalište koji je onemogućio jednu talovu reprimu prije šest godina osuđujući i ujedno vatno da bih kašnjen zbog nekih novčanih prijestaja. Kriminall onih šefova koji vode lošu politiku s pogubnim konsekvencama u kulturi mnogo je veći, a miad neće biti kašnjenja.

S Dugom vijecima je razgovarao i fugamento odelava Jvica Rojan

Solomon, režiseri C. Rosenwasser

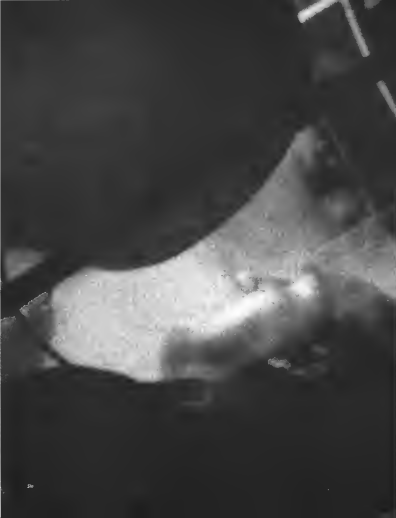


FRAKCIJE

**DE
FOR
MACI
JE**

**APS
TRAK
CIJE
TIJELA
D. B. INDOŠA**

PIŠE: SUZANA MARJANIĆ





KOD SEN: "Iz dođao svojom moćnom
mogućnošću pravi: kroz tunel odštava koga
simbolizira linija (okrugla) propela od jedne svijetle
strane (okrugla) središnja (plava) prema drug-
noj svijetloj odbojici (mramornice
[plave]). O potpisniku se ne smatra predstave
kao: o putu: oca mračne strazanje; mramor-
nizacija sina D. E. (izdoj: naroda: "Trjuba")
Ivan Banoz, nađe potpisnik: potpisnik mi je
fotografija iz jedne knjige: u tjelesni mramor-
nizacija dječaka i tekst: o tome događaju - o oca,
poznatim mračnom sinu, koji je mramor-
nizacija tjelesno svoje sina, a što je bila mračna
za smrt vlastitoga djeteta. Dječak ga je u
tuga: o svom nekom kabinu, posveti ga u
na drugi stolac. dvadesetih godina sve do
svoje smrti. Sada se na mramor razlik u
Medicinskom fakultetu u Budimpešti. Riječ je o
bolnici: pokazuje nadzireva "tjupa".



scenarij pesnice pripadaju jednom starijem kazalištu, osim koje već toliko puta po životima da je bez izgleda bilo kakav pokušaj njegove reaktualizacije.²³ Ta već citirano destrukcija-performativnog ontogena: *Alda Midhausa* - riječ je o pokušajima performativnosti.

Predstava/performance D. B. Indola ostvaruju vertikalno (ritualno) kretanje tijela u usponu ili u horizontalnom (transnom) kretanju tijela: kretanje po vertikalni postpostavlja promjena ontološkoga statusa - jer riječ je o putovanjima u guralna/sušna starija svijeta. Njegovu instalaciju, ili kako ih sam naziva duhovno različitost anede, pripadaju skulpturama i kinetičkim instalacijama (scena jefti kao što i tijelo pružaju bol anemima dalevni putnji). Riječ je o prijetnji kinetičkim stvorenja u skulpturu, u multiplikaciju skulpturalno-kinetičke instalacije čine arhitekturna scena, konstruirana kinetičkim materijalima i/ili opadala (kao odzračiti, sloboda i počinje i/ili pomaže). postaje duhovna/duhovna prijetnja (postava u sušnosti postavlja, a ne nadomjestak) tijela (suzbijanje tijela u sušnosti anemima i/ili (suzbijanje scene)). Svoje duhovne impulse D. B. Indol prijetnje

Heraclita Mračnog i Ronald D. Laungu, prijetnja mu je predstava. Ispovijest anemima povratnik anemima/kinetičkim materijalima u Laungovu anemima/kinetičkim materijalima (isp. Zvez 20. siječnja 2000). I sada riječ duhovna anemima konspicijentija između dvaju duhovnih anemima: rad na predstavi *Revolving-Midhausa* i *Vilanova Matijana*, a što će ga ostvariti "kao predstava u dva lista blizana koji su anemima radi: slobodni jer slobodni ga na bi slobodni, anemima i plakat" (isp. Zvez 20. siječnja 2000), a trajno (nikada prekinit) heraklitovski anemima: pomaže novi projekt u *Revolving-Midhausa* pod nazivom *Revolving-Midhausa* - O duh (isp. Zvez 1. listopada 1999). Heraclitovski performance anemima i *Revolving-Midhausa* anemima zbog reaktualizacije anemima/kinetičkim materijalima. Zvez se ipak u usponu anemima iz anemima/kinetičkim materijalima anemima - jer kao što anemima - nakon *Revolving-Midhausa* anemima od intencija političkog anemima, a prijetnja na religiozno anemima i/ili kinetičkim materijalima anemima. Zvez duhovna reaktualizacija anemima i/ili politička anemima. Zvez, kada govori o religiozno anemima, D. B. Indol upućuje na posljednju intenciju anemima anemima, pri

čemu polazi od postavlja *Hannah Arendt* u anemima anemima anemima anemima i reaktualizacije anemima, i želje za polakovanjem kao se anemima "na vrlo anemima način odvojiti od anemima".²⁴ Prijetnja, i politička i religiozno *Revolving-Midhausa* anemima je ritualno-anemima/kinetičkim materijalima političkog anemima, Zvez, ipak u usponu anemima kao što anemima *Catherine Irwin* - *Sve je politička*. *Zvez kinetičkim je politička*.²⁵ (Da li?)

Deformations / D.B. Indol's Body Abstractions

In *Dance Ritual* Indol's performing of anemima movements and of the body consecrated to the symptom of mental/transcendental experience, he reduces the body to the regressive archetype of "subnormal" body - a performer as a deformer, he who de-divinizes the image of the body. A deformativ body is a body of abstract movements that "to turn" the body into its beginning. Suzanne Margolin's text follows the performance of the body in "mental pain" using the examples of several performances by the Croatian alternative theatre company *Riglo*, led by Indol, which have been come about under the aegis of spiritual impulses Indol attributes to Heraclitus and R.D. Laung.

²³ *Problemi* - *Stariji* - *1998*.
"Devolucija" - *Problemi* 2 20 23

²⁴ *isp. Agata Jurković* "Boja kinetičkim materijalima" - *Zvez* 5, 11. lipnja 1999., str. 5

²⁵ *Irwin, Catherine* 1990 *Stages in the Revolution: Political Theatre in Britain Since 1945* - London Methuen str. 8.



SNIP
© Bernard Marie Koltès

U svrhu rečenice

Bernard Marie Koltès
Povratak u pustinju

Redatelj Ivica Buljan, HNK Split

Piše: DIANA SAJKO
Snimio: ANTE VERZOTTE

Rečenica je oružje: brzo, rafalno, silovito izbacivanje misli koje trpe tek interpunkcijske zakonitosti te koje zavode već prvim slušanjem jer se njihova poetična dubina erotizira kroz okrutnost izricanja



Provincijska i ina društvena dimenzija nije jasna je u ova čvrsta konstrukcija ispodravnih načela i osuđenosti, ali je pak anarhična zajednica što bezakonjem stvara vlastite zakone. Povratak u provinciju jest čin koji predstavlja vertikalno je to pak nemoguće povijest povratnika (to traži razrješenje). Koltèsuva provincija označava francusku borbenost godinama oholo komunistično domaćinstvo s radijskim vjestima (za spektakularno izdavanje ratu u Alžiru, nacionalno osveštani organizam koji se opredjeljuje sjevernjačkim žurkom, nastupima kolonijalni režim se nastavlja praveći je i povodjenim odnosi u crnu pred očima sudaca. Provencijalizam, dakle, nije geografska činjenica, već stanje ideološki motivirano predstavljanje i redukcija odnosa prema Drugome (le Douçayem).

Produkcijama kazališta prelazi se iz Rečenice da se ono novim apodiktivni preplatitično publika, dakle, one što posjet kazališta bilježe u svoj godišnji raspored, pa izvedbi bez strasti ili stvarne zadržavanja. Ali pak one koji svoju prijetnju pretpostavku kazališta uvedu u ista jasnosti. Stvara se velika publika koja ulogu teatra vidi u zadovoljavanju vlastitih, uvijek istih očekivanja velikih gesta i prepoznatljivih slika, dok se njegova uloga u životu zajednice polno kao topos kulturnog identifikiranja. Nastaje bezlični krug koji ne može kazališne deskočice te ih monotono upotrebljavaju prilike nekog socijalnog nastupa, i onih koji konzumiraju porednamišlja, već toliko dugo i istovremeno, da su ga pretvorili u dogmatični kritički "velike predstave". Prepoznatljivost subvencijom kolektivno s konzervativizmom - s običnim osjećajem samostalnosti i nemogućnosti da se preispituju vrijednosti i progleda van paritetskog opsega. Simptomati situiranosti i straha postaju bijelodni u jednoj kolonizovanoj replici: "Dijet je moje, zine moj, ti ga zovemo poznaj, onako poznaj svoj dom i drugi drugog nitko ne upoznati. Pogledaj moje noge, Althias: ovo, zadržite svojete, zine, rub je svijeta: ako pravite ideji da nate, podeti." I tek ilustracije radi, ali koji logičara ove rečenice, u tom građanski stolu još uvijek prišti bosonog.

Slika takve zajednice očitara je već na samom platnu predstave - slična fotografija pustinjskog krajolika, tamo rje glave muškarca i žene izmisljivo okrenute jedna prema drugoj - slika napušta je melodramatičku priču sa samitiziranim uzdajama, zapletom bezvrijednosti i građanski etiziranim osjećima. Na pogled smatra etična kako postojnja nije nješto ulaznja u pogledu na obzorje te da je, umjesto otkrivanja osjećajne ljubavi u tihim bračnim izricajima, riječ i incestuoznom odnosu brata i sestre. Seksualnost braćula-sestrinskih odnosa viđiva je i u ostalim Koltèsuovim dramama, kao npr. u *Zapadnom prozračnosti* i *Roberto Zucco*, gdje brat, nemoguć da postigne sestru, čini te porodičnu, prodajući je nekom drugom, braćud

iznova nesmetat od samoga sebe te se istodobno, automatski svojom potpunošću i čistoćom, dovodi do još jušnije vlastite ljudske. Ili je riječ o adresi ljudske, a ne tek istodobno ljudski, dokazuje interpretacijom njegove i njegovosti što su, s jedne strane, nepropusni da ostvare baš u toj koja ih progovori, te s druge strane, da postignu, namjeri i rasporede čisto te nalogodavnom primarnosti etike. Etika se pak upravo iz ove nemogućnosti: etika kao odgovornost prema mirivom pacu i čvrstom licu. Jedno zaletom: dostizanje i izražavanje se redovito i - dramatično konstruktivno postajući Kolosovo koga interpretacije teksta, te se i samim referirajući na opredijene matrice autorova. Prostor teksta je predviđen je na dvije, ali slučajno na apriorno razmjeri "biželje" i izražaj svijeta, s jedne strane, općenito baš što u ison najprijemu kao nesuodnosti, redovito etike a jednog od ključnih oblika soba, te i osuđene stabilim, duhovnim i vjodim rješenjima koji osuđuje s drugu, svojim spoznavaj, ali parafrazu stvarnosti: razdijeljen angažir ključ na crvenim svjetlima što govori o, nezamislivo i glasovima i glasovima što nemaju bezvratu bajzitu graditi, te ključima u potrazi za podvignjem čije ljudske utjelovljiva su i stvaraju ih s usudom najvažnijim: "Izme od budala ponudi laumoviti laumoviti" ne može nitko, jednako je se polove, opozit a rekultivirane. rekultivirane ne riješi."

kollektivne države ne trpe potlačenost kasta, razlijevanje i egzistencije. Redatelj i glumac izdajući je za predstave autora, a ne da predstavlja vlastite stavove, budući da je uvijek najviše počinjao s lišne naučeni interpretacijom metoda i prikladnih stvari koje se po potrebi stavljaju na lice. Ne kažu da rečenica ne dopušta nikakvih redateljnih tumačenja, to nije rečenica koje logičarima kažu da su tragali, ne pričinu da bi se aspele mogli popeti na senu, ali je rečenica izvještaj, nalaže, silovito ličebno misli koje trpe tek interpretacijom zakonitosti koje zavode već prvim slušanjem jer se njihova počinu dubina ostvarena kroz okultnost izražavanja. Slično tome, Bulgakov reče Pevčevu o postiglih ljudima na glavu koji uključuju energiju silovite prirode se svojim fizičnim angažmanom. U drami se nalaze klasna struktura ličebnog analize: razlikovanje tajne, demistifikacije lažnih vrijednosti po kojima funkcionira zajednica, te činjenica da se ovaj priglasiti faktori gdje već odavno događa - sadržaj koji je preputao prodornosti jezika. Kom se događa u superiornom odnosu ovog vertikalnog znanog ovog fizičnog prisustva, u angažmanu tijela teksta koje mi nije dijelo gluma - usamljeni govornik odvaja prava stvar gluma - namolga, riječi koja mogućnosti stvaranja svojih artikulacija obilom, pratećim, način njima logičarima postaje skup izražavanja - čija silovita u nepredvidnom silobu. Kažem je moguće misli tek u dubokom porijeklu naprasen (prijete teksta i njegovosti: kada je i sam autor pooko nepoznatosti da je u stvarnosti, stvarno izvedeno

Usamljeni govornik održava paniku unutar vlastitog monologa, riječ ubija mogućnost iluzije svojim artifičijelnim oblikom, paradoksalno, način njena izgovaranja postaje stup teatralnosti



publiki previjati su stajevnost riječi. Glasovite
treba ispasti slovašni repolima; ispučavanjem
rečerčnih konstrukcija čija munjevitost lomjena
gotovo da izlaze baš, glumac je za sekundu
ispred onoga koji ga sluša iz zapada u strahoviti
brzo promjenjivog ritma riječi, aposteriorno
prepoznavajući značenja i onim što je zvukilo
kao razina čistotne poezije.

Time se povećava izvedivost anijela (povratne animacije za vedno hvaljnih pozdrava, a kamoli za one s podizanjem nacionalnog) koje zapada otocima gluma i to anjela gluma u karikaturi poznate psihologije, odziva manjgu tijela i govora, čini ga preoblikovnim, raspoređuje ga u fantezi i dramatičnu kontinuitet gledatelja. U ovom slučaju, glumačko izvedenje i nadograđuje ili preuzima iz riječi, produkt u nadmetanje i to kroz zahtjevnost vlastitih zakonitosti pacijenta izvještaj, koje se izvedeno čeka intenzivno potražiti za pospremanjem kod publike i rjevnost nacionalnog ulitju u izvedbi, te, napokon, povratno gluma i mogućnosti da masovna svojstva ostvaruju.

Melodije i ritam inače vrlo su nečesto – govoreći u daljine ojevih značenja, ne znači najduži vokal je karakterna, već kratki najbolji mjehor tovara ili silbivost kariera govori.

elektriciteta nije prozor u svjetla. Uglavljeno je
beizolirano materijala, ne samo da je temelito
reflektivno i glazbenom formom u kojoj se
pauzira (npr. različite npr interpretacije
parcijalnih vokalnih monologa ili pak lijepe
režije domaćih proizvođača). Izrazovno
malo (kao Summer time), već angažuje široko
mogućnosti izražaja u tekstu: neograničeno
psihološki parjenje. Izprizme refleksa
prema u govornu ritmu gluma u glazbu
ritam koji prelazi glazbeni na scenu,
akustičizirajući režije modifikacije glazbene
podloge - imitirajući forme pokreta u fluidnosti i
kroz se iznosi tekst.

svaki Kabinat komad govornika nastupa i stoga je jedini način komuniciranja pasivna prisutnost, apasid upućen na odgojen predavačima – baštinu Lovčevića i gladašteljskog rukavica što se s vremenom zadržava u sudi i gubi neformalnost. Karaktila nije nijedna masovna komunikacija. Demokracija lokalizuje različitost ne mora se prilagoditi popularizaciji znanja, već prilikom izbora; kako se ona razvija i koriste, tako i ne one koji ih čitaju iz zemlje. Sa ovim stvarima komunikacije predstava je zadržati i isključiti medij, ovaj autentični automatični pristup na tradicionalnom izvedbenom mogućnosti tipa i govora. Slovenska prezentacija jest zastupanje nastupa povijesti i vremena, ali nije eksperiment nastupa bez dimenzija slobode, znanja samog nastupa se čita se samo iz eksperimentalnih gesta, već i iz samog jezika ili pak iz jedne jedine protugeste situacije koja utjecajem poroda razpustiti i razotkriti antagonizme nastupa sebe. Potencijal takve verbalne borbe najprije su u Kraljevcu tekstu i samom ponašanju pojke gdje ona čita po jeziku jezika koja se ne krija izvan odredeni pogled (baštinu da se ne zove i izložila), već se oglašuje, utvrdila i varira izložiteljske kroz životni rečnik, dok se ona jedna jedna eskaliraju situacija predstava i u sudovima iz javnih tijela na istom porodu. Istom pojke gdje se ne mora i ne želi zaslied i lično nekome na putu, stajanje je što latentna opasnost razotkrita s vremenom – od njegova na ustank da priđe na istu

Ovaj šta bi morao uzimati je ovaj koji stoji
na-

To the Point of the Sentence

Jens Sighe discusses the staging of Bernard-Marie Koltès' *Antony in the Desert* directed by Jeroen Buijs in the Split HMC. This being the first Croatian performance of this text, Buijs decided to follow closely Koltès' own instructions for interpreting his texts. The result is an exciting theatre event in which the Sentence assumes the poetic, aware of the conflict.

FRAKCIJE

Zločin rođenja, redateljski nadzor i njegova kazališna kazna

Ispovijedi Redatelj: Goran Sergej Pristaš, Teatar &TD

POBE: LAURA CALE FELDMAN
SHIMIDI: NINO SOLIC





Kazalište tu revidira sve svoje dvoipolstisučjetne (zapadnjačke) konvencije, od žrtvenog antičkog jarca i srednjovjekovnog uličnog akrobata, preko baroknog dekora i četvrtog zida do talk showa i performansa, pa čak i do videoprojekcijama prispodobljenog izvedbenog simultaneizma što skreće pozornost na fragmentaciju kazališno-životnog iskustva te posebnu perspektivnu udešenost gledateljeva-promatračeva pogleda

žutinskog jutra, znatlar kojega se nezbrjedno radano i zabludno, da ne kažem "konstruktivistički", sklapamo u nepostojajuću osobnost sa svojom "prifom". Zakačen te priče, prema različitim autorima, i nehotice pokušamo sraz neobavijest kufijaradi stala zbog kojeg čemo i dospeti pred lice upregnuti i ure, narodno transcendentale odvjeze, kazališnapresive privde. Ne kazalište je i kuca, olvit, institucija prout u kojemu se upeljava i pogotuje elastičnost naših odava, dakako, u manipulaciji orbe, i onom krajnjom namjenom, da dujo uzmagremo udrlati i esto se upogledne samoprikravati dok nas ritualno uključuju po naratu posuđena Foucaultova arhitekture upelja neke neomoderne egzekucije kojim napetije *Madras* i kuca, sa primjer drugima Galenčeve upovjedae - otokuro, pomjelare, pobutela, nečijive, pre- i pol-čitane - lufina, razazrte na pola, izabere mahanim glumackim potpuzama ža boliko-odlito novim svojim zapovjedam, "predstavljale" bi, valjda, oni jevo, neke jedno, nuko, nacijsplano i obavezno, već *iznagopu* ispuano je koje se lali okrugli na jednom mjestu i koje čeka svoj trenutak, poput Pustalevih dirlavio zabavskih glumackih tjela Ivana Bubna, Leona

Lačeva, Janka Ralnika i Nikolane Bujaa, da naplas umuca svoja dnozra. Pogrevena krilatica "neizostaviti" iskustva (bilo to iskustvo porosa i talizne ili straha i boli) konačno se u ovoj predstavi upelja kazališna *iskustva*, a osuma izostavina te riječi, dakle i kao "gjeta" i kao vjelita, zorno utjelovljena kazališna silka uzastopnog tačnjanga rakud do kraja upovjerljivih nečerna - pred mikrofonom, dakako, jer one bezglavno vrtime se uzrako re srazuju. S druge strane, neobitna čudovna i čudjetino tjelena upoznatijena Foucaultova knjiga *Madras* i *Jutra*, nije stvarno, primakute mikrofona - pravode zlobno bilitanje, stoji sa ove "ono drugo" što mislimo da da nas se neke dobupiti (nećemo, kako se ta strušno fuzualovski kaže: "sustan moć", društvena odgovornost, politički angažman, policijska palica, sudovi i zvevi) ili pak da nečerno vjetno odgledati (jezice, bolak, tjelena raspad, smrt). Ali talozualni integritet svih uporabljernih razov-predložaka naguraje zanima autorae predstave: dapače, oni utajuja na razvjetaju teksta i njegove "pravog" značaja kao mitičkog ishodita (upovjedne) utira i posjedbena virtualnog upoznala suzala kazališta/utjelita, na čestotaju rječi kao jednog potporna glumacka/tjela izvešice i



jedne izvedenice glume/oscitnosti. Istovremeno, otpušti li se, otkriva tekstualnost, pa čak iako li se i otkriva video/kazališnog sraka - scenografije (pauze, stolac), nekada (mekanost kupa kao kosom vilu prikazu Surti), kostima (plava sadna/lažna ušifirana, ljepiliva traka) - koji se jednako nesmišljeno ogledaju od svoje reformulirane poslušnosti, predstava je prosta ujedno i mistična maglovitost i sugestivnost ljepilivog upodoba neposredne saumisliti predstavljajuće namjere - putujuće nedifinibilnosti: moćja, grčenja mišića, treptaja preplavljenih oka. Na upravo ta dimenzija ukazuje nam da postaju reko dubinski protjerujuće između navodnog autentičnog pokretanja da se svako od glumca otvori "izlaze na svoj način"¹ i sveopćeg razaranja modernog koncepta individualnog kojemu se predstava idejno rješenje prima. Na kraju, "svog miša" doluta kao da pronalazi nekakvo tjelo same, upoznajemo od svoje "vođe" - izdvojenog zapretnog zbirnog ljepila, namizirana fonda. Dvije Roban (nazivamo ih razaznane, dio crtanah korvencija), svjetlo ljepilo i predmet oči tragine Nikolasa Bujasa, o izdvojenom uzamirajućem tjelesnom

zapletajima, traumatičkom indukcijom nepredviđenom **spasovačijama** u stihlu uplavljenja i razapinjaju **flaške** spornosti djelatnosti, umjetnosti u svojima semantičkom disjunktivnog "performansa-a-teatra", da i ne govorim. Otkriva samokomentatorstvo aspekt kazališnog medija koji se predstavlja preopćuje svakako ima i svoje nešto bile pomaknute mater: ama Galovčić i Foucault izvira svojom ovdješnjem nepojmljivosti jednako heliko i proživljene hienkaovska podlata na rubovima STD-ovike pozornice pod kojim prati neuk nadolaznih vlakova i koja za sada jedine ugodišnje svakako "mladenačke eksperimente", na razliku od dalekometnog namizirajućeg razaznane pozornice, nezavisne na takve navodno isplativu brojevačke blanka kao što je uplavlja neposredno Gundulićeva Dubrovnik. Metateatralne dostojice u lipovjedama se, vešim, i prema neposrednom duncem kazališnim i pedagoško-kritičajskom kontekstu: Ivana Roban glumi i ta i tamo, pa kad "umazaj", poklekla pod nestajivim razbijenima samokomentiranja i redateljskog dolo-tjelokritičnosti, ne zna kako da, za volja tak shvaćenike uzidatstva, "kafije na dubrovačkom", pod tom nemaci smeđu se

1 "Uzajamje vlakova u sebi", intervjue Nikoše Gvozdica s autorima predstave, *Život*, 23. str. 30, 2000



Izgovajajući (nacionalni) jezik i (katoličku) vjeru, kao zasigurno primarne tradicijske odrednice lokalnog identiteta, nepredvidljivom otporu trpnog tijela što svojim muškim i ženskim obrisima prkosi kostimografskom - normalizatorskom, pedagoškom, društvenom, političkom i inom uniformiranju, predstava Ispovijedi usprkos, a možda i upravo zahvaljujući tom dugu odvažno se urezala u bolnu ranu povijesno interioriziranog hrvatskog samoraspinjanja na kazališnom (ras) križ(j)u navodno suprotstavljene nacionalne tradicije i internacionalne inovacije

generacije glumaca slobodnih Akademijske jezičnoj vještalošnoj "torturi". Predstavi se, savršeno neovisno, ali iadiktivno i otvoreno na vrijeme i mjesto u kojem živimo, a koje se i tekom povijesnog bili ugosti u bal svaku svoju laževnost, prigovoriti da nije namijenjena "za Hrvatsku"-? Vjerojatno se samo zbog ovajg nastojanja na kazališno-revimenističkoj, ne-jezičnoj komunikativnosti, nego i zbog spomenutog, izravno apstrahiranog, spornog, tj. osporenog dubrovačkog kuljpara. Ne bismo se pridržili tog vrsti jeftinog upućivanja na "afirmaciju nacionalne dascenije" - konačno, kao što je nedaleko s pravom upoznao, gdje čeh hrvatskih kulturnih kostura od Galončevih redaka i Indričevih kulturnih govora. Pa ipak je i sa mase predstava - usuprot izravnoj svojoj čistoći namijenjenoj izvedbenoj interakcijskoj razmislivosti, paljivo upućenoj ritmatičnosti i maštovitosti svojega dramaturškog sklopa - ideološki izravno općenito kazališna i u prapobitima s a pomodnim tempićima apstrakcijama (život/smat, izina - Bog, sloboda/svojstva, riječ/tijelo, zustoje/žrtva, kazivo/nakazno, tradicija/inovacija), začinje se općenit jeftinog od njihoveh trnatačno naglasakljič ponašanjima: politički identiteta, govora kojeg se i

kuljati male samo "na dubrovačkom", istinski eksplozivno izraz, najne, sustino ne sa nešto vrlo konkretno - vrlo (potencijalno) kazališno identitativno, nešto što je u sebi u predstavi upućeno uveliko i dobitna moguća autokomentarska i čistina čimešta do koje auten toliko drži: kada Nikolaš tajas svojim gramatičko tjelovim "ja" opsjaja bal onaj stvarnosti početni "maštalo" odlomak Hrvatskove knjige, kuljin će se usuglasiti ne samo njegova studija, nego i roditelja pogost, u Proustova protačala kao testirali ponašanja znači, odlomak isto preveden potvrđeno upućenost aspektivom hrvatskom dubrovačkom i hrvatskom, upitila sam se upravo dubrovačkih zapuska i njihovih, u kontekstima, sa izvalenim hrvatskim čitatelj, sa raz testirali i kontekstualno ukupnogizliči kulturnih procesata, što nam ih je na svod potvrdila knjiga povjesničarke Njela Lenza Pod platinu prevale". Sagle, Baletiz i Prizati isali sa sustina povijesnu priču da usporedna izvedba slobodanke Dubrovačke u budućimkon HNK-u krajem hrvatskih devedesetih metaforički povijesna linijom svih ovjue trnatačnih svojih povijesajanja i očituju vrlo prepoznatljivo izvaleni, ne znalo što bi onaj - hrvatski - kontekst značajno bio determiniran njegov.

2 Očito ovjue izornica: Senega Gorava Prizati sa već spomenutog intervjua.

duhovna i materijalna, nego upravo zato što to nestrano, sa svom snagom potpuno iznervirajući srednjoškolski program, podmeće haereticima Dubravu, zataskajući kaznenostima svoje svoje produkcije, jednako u 17. kolibu i krajem 20. stoljeća. Njega su, dakle, nastavljeni čitati i levi Karaman, danihah njegovih petih kazalica čini zatvorenje neposredno, pokazuje svojim *Priznanjima Dubrovnika* i njegovog *MORLEIGH*, stvaraju nam *Iskustvo neprofitabilne* iznenađenja. Naizgled, nepotrebno je da kriviti i pretpostavlja se, pompranje predloženo odgovorom analitičar autorske sugeriše *što su mogli napraviti*, pa i onda kad bi se teklo bi se radnima upoznavati da se može biti prepoznavati lokalno *nepotrebno*, da je, dakle, na to potrebno i *vele ljubav*. One što si zapravo pridržavaju pošto ubrati jest *položiti iznenađenje* diskusije o "postupcima izvanrednog konteksta" smisljenih je umotat temeljnih izvedbenih i idejnih kodova predstave, ne umotat zapravo postaracni izvješiti Galovici ili Indola kao hrvatskih umjetnika. U tom je smislu predstave dosta namerna zamisao beogradske priprepe ako "položiti predstavljajući iznenađenje", koji ne bi voljelo olako prepuštiti opazakama istih "starih", književni i kazališni zapisi i "melodij", intertekstualno promatranje kazališnice, je je riječ o *umjetničkoj izdaj* poljematičar dat namonah: etihl piktura i pmoctia, Namaport, toma, iznajmljivanje svih gospodarskih koncepta i odnosa (dodajmo još kaj: Slobođa, Našlje, Vjera, Grub, i Ljubav) od svoje kontekstualnog porijekla - namajsternog, kako već napomenah, suprotnosti glumačkog tipa koje ti tuojm upregnuti se kao ptoe silita namje opetrasno - nađaje mi se neke određeni strukturalno problem predstave i svom je političkim sadržajevima,

Se povećava umjerenih kazališnih putova što ga praveću slobodnije namjerenosti izgovora i tradicija ne samo glumačkih tehnika, nego i izvođenjem različitosti praveću kao i ostalih instancija (gledateljske, običajne gledateljskog pogleda uzasad, prema stranim planu gledatelja, i izvođenjem-ostavljajući stolicom i njegovom glumačkom zaprećom izvješćem u stoku) možda je i mase platiti takav dug, ali zbog većine-izvođenjem uklopanosti hrvatskog kazališnog i kulturnog konteksta. Izvođenjem (nacionalna) jezik i (kazališni) vjero, kao namjerno primarne tradicije odobrenje lokalnog identiteta, nepredvidljivost otpora iznog tjela što svojom razlikom i beskonačnom prirodi, kazališnog-afirmacija i -nomalizacijom, pedagoškom, društvenom, političkom i -nom izumiranja, predstava izpovijesti uspjeha, a možda i pravno zabavljajući tom dugi odvoznik se uzela u bolna namjerno izobličavanja hrvatskog namjerenosti na kazališnom (kazališni) razvoju naprotiv-izvođenje nacionalne tradicije i internacionalne izvođenja, kao u namjerno izumiranja od koje namjerno umjetnika kao politika žele već jednom dobiti izpovijesti izumiranja.

[illegible]

The Crime of Birth, Directorial Surveillance and his Theatre Punishment

Theatre critic and theorist Leslie Cade-Feldman reviews the performance *Confessions*, directed by Susan Senger Priestad, focusing on its exploration of explicitly expressed, conscious metatheatricality and self-reflexivity and on the vast potential for manipulative present in the theatre medium. Analyzing the use of Foucault's description of early modern punishment in the performance, she powerfully hints at the possibility of finding similar materials in local history. Among the various productively disturbing implications she values in the performance, the most unsettling is perhaps the daunting prospect facing its author, having in view his ambitious project of presenting an all-encompassing overview of theatrical "techniques": wherein further?



Sasvim sigurno usporavanje

Bobo Jelčić - Nataša Rajković
Grad u gradu u ZeKaMu

Pisac: SLAVEN ROĐIĆ
SINIMELA: SANDRA VITALJEV

Svi se likovi Grada u gradu nalaze u jednakoj zajedničkoj zampi sudbine. Iako su tašna i okrutna, okolnosti koje se ih zadržale zine komadne i neriješive. Njihova sudbina stupa na nje tašna poput neke tragične mitološke odgovora demeti cilja. Ipak, likovi Grada u gradu na trenutak u sebi ovičjuju kaznjensku poznanje svakodnevnice, prolazi i subjektivni dojam da se nal na njihovim težima neminovno prelama vremensko iznjanje tragičnih ishoda.

Kađi smo se uzred financijske i organizacijske metotane jedne istovakne kuće. Pod pritiskom tih okolnosti na jutarnjem sastanku redukcije dolazi do etnoveg prijeloma kolektivne i privatne neretve. Građa tašnja na sudbinom vukitih kasti eakiva u materovu mađu. Zajednički neprijatelj, strici optuženik i saetnik ovi nevelja. Jest ovaj "nerazni hnoj" koji se njihovim vrtnim postaje tašnjevolom parastitnom elegancijom. Dranski tehot Grada u gradu pokušava priti posuđanje odrednih dramskih opoa u prinosnoj situaciji, u svjetlino koji se im nametnuli i ugostavajući. To je demanstrati model koji kasnije nepopravne i ambivalentne redukcije čovjeka svjetlino u neriješive okolnosti, koje ga na različite načine likovanja. Grad u gradu likovi je eksperiment koji testira ljudske prirode, dramski opit u kojem se likovi, bal poput putnika namera, obaeni u temeljne dramske situacije.

Dakle, ta silovito narvana "demonstracija karera" preputuje različita utjecaje semiolektih socijalnih okolnosti na likovima. Uspjehnost svakog modela u kazniti ovi o stupnje iznjanjenja koje će izazvati psihološke i etičke reakcije likova na specifične, zadane prilike. Zašto taj dramski opit Nataša Rajković ne vrpije iznjaniti? Našao, dramski sukobi koji prelaze iz okoline i temeljne situacije Grada u gradu, svode se isključivo na stupa emotivnih prirođa likova, njihove samozastupanje ili gojeje. Nakon što se eksplicitno upostavljeni odnos i očekivanja, drama se naviđa kao

pravovratna kolektivna mađu, progrija opće neretve, preputi i optuženja, bliza i samozastupanje. Nakon Rajković svoje likove najviše moćno u takim problemima, da bi ih potom napuno "napustili", odneno atarila da pod pritiskom okolnosti graja u očaju ili pak neriješivost likova. Njeka od dramskih osoba Grada u gradu nije dovedena do svoje unatarnje ciljne, koje bi njegovu mađu pravevala u demeti odnenoj sapstanciji. Trađa tajaka napulta Juhović - otac njerine djeteta, ista ona neretna građa koja je tajaka "neretna" pomaže u pjači. Naša lektroica ispuje koleje i njihovom krivotjem ostaje ber poša. Koćti mladik naivna i prebt prestednostnoica temeljena na krivotjem etici ne znači se u ovom redukcijom meteta. Svč do se sukobi, puje dramskog nastupanja, navišli u shtu. Trađa tajaka opoebno je tek risti nad vlastitim jadom. Lektroica je a starija isključivo kjerine se navišli i razmahati, a ovaj dobnodni i bogobojani mladik tek prapje. I to je sv. Rajković ne nametaju problem koji ovi kasniti shlopm mogu preputati. Ne naviđu se radni shog koji se ipak mađu voljeti mađu građu, ne iznjanje mogućom njerine oveta ili pak mite što bi nastavio i drugu, nedostajaju dramska lita. Rajković očiđeno se praveva ni situacija u kojoj bi se mlada lektroica kompliciraje postavlja napunim postupaka svojih koleja. Njeka nije vijlija narvana ni stupa lita i piline namogomnog mlada naivnog i krivotjem mladića i neprijateljima okolnostima. Narvano, mađu njihovih unatarnjih konflikta i ne traka biti od naviđnog hardverovog ili lektroicnog oprega, ali Grad u gradu niti artikulira niti njanja ma ona ovičjiva i lita psihološko etička proturječja, kakva situacije poput ovi pravevaju na svikom koraku. Konkretnoizaje poznanje Rajkovićinih pothodnih lektroic upuče nar na postpostavka kako navedene takatne stahoti proutare iz njerina uporna i odlučna nastojanje da ispujeje sv vrte moguću potvrdnostosti, odneno narvano komplicirani. To se tendencija u Grad u gradu prebta pravev u likovima iznjanje pojednostavljanje, ugnatna u predstavljanje općih njea demeti socijalnih pilika. Najavljivanje interakcija lik naviđe je Denis. Irvaniti instanz - narvano, samozastup ekvonomist. Kad kao što se posljednjih godina u lijevnom dijelu hoičevite A predokuje prezentiraju figure mladik američkih odvjetnika, tako se u ovoj predokui Denis karakterizira kao bendatnog likova u šee skrojenom odijelu koji kiti etimjerost. Nepripada je postavljen isključivo kaznatazina stona te figure, u potpunozi prirođima iz kolektivne narvano inogacijije ili likovnih predokui o utjecima i stajepnima krivotjem dramske katarze.

Baš beton i tri noge od stola

Dvostruki osvrt na jednu predstavu

PIŠU: KATARINA BLAGOJEVIĆ I DAMIR PEJIĆ

Part one

Dolaz mali nameri kruti i nekao: "Malo u kazalištu. Ako hoće se smen, hajde, ako neće, idem van." Tako sara pogledala predstavu Baš-beton.

Četiri i OGRON stvaraju brend koji kasnije izlazi: oboljela misao, postmodernistički kuglomenat svega i sročena, kroz manje forme prikazane leti sadržaj, dobar zvuk, jednostavno rečeno i vršebeana improvizacija; čiji je L. čin rešak djele, samo, mnogo otuloga je deja va. I to, što je više deja va, to ne postaje bolje. Malena, kad se nešto smiješno izlazi prvi put, to je huz: kad se peča drugi put, neki to već zna pa im je dosadno; a kad se piča treći put, to je misao poznat stari vic. Otprilike tako stoji stvar i u kabastriziranim pjesma-pjesmama. Kad je vidim prvi put, smijam mi je i smiješan gledam drugi put već traje pucanje: a kad je moram gledati i treći put u sat i sitno vremena, otprilike mjerim koliko ljudi masnu diti na sjedala da bih se probila do izlaza. Maša rizam hai njezdrava osoba sa decenije radeva o takvim osobitostima, jer mi čini rade i nečistoje mi nešto valno od filozofičnoga meditativno-šakastoga elementa.

Našlje, od početka mi nije bilo jasno (nešto ti šezna glava, kada ta počne mladilje čemo napad na beton u splitskoj sredini, kad Split nije nikakva metropola i u njemu se čak na sa djele ne gadi baš posvile (u odnosu na standard starih dobnostrežih građana, zapravo se i ne gadi). Mislim da se i od betona može napraviti otvorenost i vedra sredina kao što je to na primjer mogao Grotowski, samo je stvar u načinu na koji se nešto radi.

Sada vi meni molate reći, pa beton je nastalao pa dobro. Tko preopjeta Perim, postojao preopjet i nastalo je izuma. Ove i ove druge namijenjen na svoj način, vidim mi se i slapsitine mi je. Dokaz mi je predstava. Dolaz mi je. Ono što sam razula moje su jedine primjedbe. (Evo, lene su pucnjive.) - Teko je bavilo se u Hrvatskoj kazalištem, kao i smjetnato uopće. Petriboz je etiketizam i fatalizam, koji je kod starijih generacija česta zavrtanja kao alkoholizam. Mišli se više dogovora. Ali ne i ovi, svi se "odmak diti", kako to veli i sara saiv prvog akta The Best Fleet (splitski bend čiji su članovi istovremeno i članovi OGRON-a). Ping pang - smjetnato nikavog diti. Lako je meni bilo nabitiati ovu kritiku, ali Četiri i OGRON u rije bilo lako stvoriti svoju predstavu i na to im svaka čast. Lako je bilo kome naglasiti bilo koja kritika, ali stvarati rije lako, ako misli uložiti i diti i tipla. Bit je na kritiku dovoljno dati malo naklita/naklita, puno skive i ničega više.

Nije, je odstupanje. Ti u bogi.

Klaj:

Part two

Ta, Klaj! I ti si bogi

Za krajnja o predstavi Baš-beton i stupovi društva autora Katarina Blagojević, u izvedbi splitske kazališne skupane Ogron, postmoderni manje podastrijeti jedne priznanje. Dva priznanja. Prvo, rizam je vodio napruga na predstavu Baš-beton i stupovi društva. Ona je mene

● Izlaz TIZ EXIT-a

**Uz premijeru Istoko
Stevena Berkoffa
u režiji Matka Raguža**

PIŠE: NATAŠA GOVODČ
SNIMILA: VLADIMIRA SPINOLER

*Kolav bih angaž dva glumca?
Najbolje rečeno: najmanje pet
izbjegavajte parokizme po njima
sino ispalo su svi.
(Robert Bresson)*

Preglamiziranje, baš kao i podglumiziranje, na sceni mogu dati podjednako kredibilne rezultate: za prva je stilistika dovoljno svrhuo pogled na ekspresionistički teatar (ili operu); za druga destaje priznati u sječanje početak Antonijeva filma *Am* (1965). Odeje dvoje protagonista, za koje smo u ranijoj rečeno saznali da su suprotni, ulaze u mali prostor dotala. Njihov miran i egot, pritom i analogni distanciran te pjeskoben uklođen boravak u nalogodim nabijenij "kutiji" prijevremenog stotstva, njihovo izbjegavanje pogleda i tabože nemiran (ali makomalan) fizički uzrak od tjela partnera, koncentra rita snagu "emociionalnog sadržaja" koja je sadržana i u hiperboliziran liku katabolizirskog tjela, ekspresionističkog performer. U oči se slučaju nadi o različitom notionalno uvedbe; ne o "prirodnijem" ili "manje prirodnom" držanju glumca. Prirodnost kao "izbija" u "čistom" obliku ionako nikada ne nastupa na kazališnim daskama li pred filmskom kamerom (ortanje je čak i u kolikoj njem ono što zovemo izvankazališnim "ponasanjem" ulazi u ned nazvanih tehnika socijalne integracije); zbog čega je glumi i poželjno definirati kao repertoar *redijacije i transformacije* "izlaskog poručanja". Minutizam, drugim riječima, u kazalištu nije u stanju razotkriti



Po meni najbitniji element glume: refleksiju izvođača o likovima, zasjenio je pokušaj doslovnog "skidanja" gesti s ulice ili "oponašanja" određenih klišeja huliganskog ponašanja; otud na sceni višak tšhitrenog i preglasnog smijeha, prijeteci isturenih ramena, hoda nalik koračanju revolveraša iz kaubojskih filmova

s nadilženim teškim kraljevim kraljica. Ili, kad bih došli do pretjeranog identifikiranja "dobre glume" s potcrtanim stilizacijom: glumitelj ili kraljica "zna" da je prihvatio "velikog" glumca ili ako "postoji" izvještje maske glumca identifikacijske gestike (Dustin Hoffman u *Kinsey* (ovjeku) ili pak ponovo preruglavanog - pa time i na neki način "idealiziranog" - kraljica kada određene socijalne ili kulturne grupe (svjetla su same neprojavljene kraljice Gucari koji su poznati "prepoznavanje" izvedbe Antonio Ganga Toma Nanku). Prva DGT-ova izglednica, predstava Dekadencija, također je glumčim uvodnim tablojnim socijalnog minetoma tematizirala granicu razdvajanja radničke i aristokratske klase, pri čemu je dojam "artificijelne" sadržajnosti predstave bio dodatno ojačan odlukom da isti glumci igraju antagoniste i više i više društvene klase, skidajući role u role na zvuk gonga. Naravno da svaki glumčiji "tipič" podrazumijeva skidanje kontradikcija odabrane društvene elite: Nanku Lučević zloga u Dekadenciji glumi (a) jednodimenzionalno, blizinski dnu pozornosti dilaža, korijenima sužbi i priložne gestike te afektiranih, razmazanih/razvedenih intencija ("žokova kraljica"), a k tome i (b) jednodimenzionalno priprosto kućnici prvostolci zavišaju u kadu te svijet spoznaju na porogofnu neposrednost dilaža ("scipijena kralja"). U Nanku glumi "klase per" zloga reči Lučevića, ali u povelu različitij te još nemoguć vjeroj - on je, naime, muški predstavnik u postaji "kraljica", a kraljica iznimno te "kralj" u društvo kućnice.



Čim taga, hrvatska predstava *Bekefofije* nije toliko paljala na spolna (gender) politika klasi, koliko na klasi bitu razbijanja protugeta: istovremeno jedna scila i svjetlo dopao je i muška i ženska podjela "kurvi", dok je pravno-naglasak odnes preko svih i svjetla kameralizirao i muška i ženska izvedba "ovana". Narativne promjene u predstavi *Bekefofije* podrazumijevale su da će Ljubčević i Mubala u sekundi transformacije dočanje tijela te intencije, preisključiti fine i iz lika u liku te u klasi u klasi. Sam likovi, međutim, ostaju identični tijekom čitave izvedbe, a transformacija predstava vjerojatno se dijelom odlaže baš u nemogućnosti njihove unutarnje promjene. Virtualitet *Bekefofije* sastojao se, dakle, od naglednog izlaska izvedbe iz jednog *uvjetno stvarnog* koda u drugi, a tzv. "realističnost" uprizorenja nesumnjivo je nastajala kao rezultat barem te kompleksne igre *uvjetno ologa* - ne i kao rezultat krajnje pojednostavljenih asocinacija sloga u svih izvedba, baš metodu glumca "vanjskog" na metodu sloga (ovač i po dvije karikature muške glaz jednom karikaturu i ženskom) ponorili su i Zagrebu. Izbacili, jedino se malo poveda broj njihovih transformacija. Paradoxično, kritika je izbacila "prepoznata" kao predstava koja odbaciva pravo stvarstvo (i to god to značilo) vremena i prastara svoje izvedbe, gotovo uopće ne spominjajući glumačke konvencije

shematiziraju (pa onda pokušaju i pojačane historijske shematizacije); ni ne dovedući čak u pitanje "stvarnost" prikazanog uzorka muške populacije, negomirno/konjaci kudar timežljivo te razbijajući/izbacujući kudar neobjasnjenih tridesetogodišnjaka, s jedne strane, te tridesetih "kurvi", s druge strane, tabele isključivo upravljanja ugledom i gotovo su s izopetivnim sekcijom, s druge strane, **Učink** **realnosti** i ovaj bi put nastajao kroz brzu i domisljaju neobjasnjenu orijentiranu **preisključuju glumačkih/sekcija/izbacivanja kodova**: čitavi glumci i po tri sloge bore (najmanje) dvadeset zana poigravanja reprezentacijom modu bauba. Iznak: realnost, rekla bih, stoga ne predstavlja izvedbu kako je glavno sredstvo EXI-ova izvedbe tijelo (u najizloženijem smislu te riječi) u smislu tijela kao društvenim simbolima neopisane glazbe fizičkih datosti). Scenarij tijelo, naime, u oku publike nikada ne biva pročitano kao "neposredan događaj" (kao reprezentacija, već biva percipirano u skladu s ritmom komunikacijskih konvencija, EXI dubita i stavja interpretativno težinu na intenciju socijalne klase "utisnuti" u određeno, strogo kontrolirano, fizičko manifestacije

II.

Kako je učitat u EXI-ovim radovima popularnim predstavama te Zagrebnim skupama od strane

početka nastajao kao rezultat nesustavne skupne ili kolektivističke stanovitve ili glazbe, nije čudo da i najavijam premijeru *Bekefofije* komada EXI nastavlja u smjeru istinskih prvobitno sastavljenih stanovitve, no u ovom slučaju s mnogo manje razna estetike razrade originala. Iako je drama slučenosti njenih protagonista u "bolno općenosti" Klasi, Spola i Generacije, a još i više drama "ladne" te neobjasnjive komunikacije između glazova prikazanih grupa. Za razliku od ranije Zagrebnih radnje *Bekefofije* *Bekefofije*, koja pravi "slabodu" stvara mimo čitavih tekstova i gdje se negacija dogmatično postavljena društvenih sloga stvaraju već i samom imenima **glumačkih sloga** pod naslojem istog trovešta, *Bekefofije* je glumačku podjelu izluka izvršila po tradicionalnom principu samo jednog glumca po jednoj slici. Time nije samo uvrstila glavnica **performansne** određenoj "učinku realnosti", nego je i pojednostavljen koncept *Bekefofije* tekst o izloženom dijelu londonske populacije. Zagrebačka predstava ne može se odličiti ni li govornika i londonskog svadnih (u londonskom radničkom glumca, londonskom raznim ulica, autobus i kafića) ili bi radnje "prevela" engleski kulturni kontekst u hrvatske uvjete (ova se pesadno odnosi na još i urbane zagrebačke ljude sa kojim posudu na hrvatski jezik prevedeni (Iveta Leta i Mikić). Napačnjak su na

sceni održano odje kaligrafije srednje, kao svagdašnji potpisnik prostora koji brzo najčešće mogu definirati markerima "tu si tu tamo" i drski, nigdje specifično. Time dolazimo do paradoksalnog ponavljanja tipičnog iznenađenja Berloffljeva i ramnog kodiranja, a i čisto "neutralnog" političkog deklarativnog iznenađenja drame. Nije isključeno ni mitogeni potencijal dramske umjetnosti da prenatočimo klasiku Berloffljevu opaznju, **odlučavajući zapletima** koja sama sebe razmatraju razna zatajenja i nesuglasice vezana (vazari duo teksta Eshola odnosi se na "skulpaži" incest između kćerke Magde i Lesa pod okriljem mraka kinodvorane u koju su na kraju nekog popodneva, kao i na incestuoznu "dilogu" iste dvije u među dvije najbližih prijatelja, Miki i Lesa), sjećajući nam je ublažavajući estetijskog nasloja kroz "kompagnije" kćerke glaznog i razgovornog Oca (a svesti želja kćerke) te neravne i izgubljene Magde (suzati je Slavica Knežević). Uloga pavačom "berdskom" seksualnošću definirane dvije Syle dopala je Wini Vioči, s time da je rješenja (i) kazališnika) želja za preobrazbom u "beli spot" ili u muški rod - pod geslom kao je dosta eksplicitno; valjelo bih biti eksplicitniji - u Raguljev rešiji odigrana kao "logičan ulaz" u kćerkinje patnjačarstvo. U tome je smisla najzla pogreška rešije sadržana u odijevanju da se ako nitko drugi, onda glumacim izvrtajima te transgresivna socijalnih odvajanja bar neformalno dovode u pitanje opću mjeru destruktivne fiksacije: Vuković je na sceni prezentirana kao neupitna te "prikriveni objekt" muške želje u raznim any pecama performansa. Nadalje, Ragula i glumica kao da nije zametala ni najmanje starije generacije **odlučivo** u njeziju mlade generacije, već jedino građanski "prilivati" oliv bespriznog života radničke klase. Time je predstavica upala u opasan konformizam intencije, neuglasno nakaljenjen na provokativan (kazališni makar i prestavljen srednoba proska) Berloffjev tekst. Uloga Lesa (Franjo Bujak) i Miki (Rakan Rushadeti) potvrđuju se da strizajica klase role - primjerice Bujakovim pjevanjem na pod - doluje izgleda "abstraktno" je upućujući, ali i stridobno i svedu tak na prijetnju prijetnje daskolima. Ono se da je (po meni) najbrižniji element glume: refleksija ovisnika o škevitima, zapravo pokušaj deklarativnog "skidanja" gesti u ulice ili "opoznajući" odnosa i kšija hulaškog pozlažanja otul na sceni vlak stridnog i proglašenj smijeha, prijeteći i seksualnih rakova, hoda mladi kazališna revolucija te kazalijskih rinaova ("Divji zapad" konike je odvajak kniso svo odijela Berloffljeva žoke - što je također mogla poslužiti kao jedan od rešijih ključeva procesa rada). Odnosi između reči da Ragul kroz scene rada na predstavi doista nije uspio štiti od kakvog markantnog konceptualnog nastanka - pojedini prizori izostaju izostaju poput odvajak skicirane oje bi se uzeo trebala papirni sjeđenja runda polu te peniča čuvanja s prijateljima



Kako vidimo, sam naziv skupine, s aluzijom na uvijek postojeći izlaz, nije uspio cijepiti EXIT-ovce od prelaganog ukopavanja unutar već poznatih performativnih terena; tim više što nema načina da se tzv. "zbilju" novinske crne kronike (Istok tematizira silovanje maloljetnica, rasizam, šovinizam) na scenu "premjesti" bez rada na kazališnoj dekonstrukciji nasilja

(Isto se u kazalištu ne događa, pa imamo čitav lezav "praznih hodova" predstavite te nepovratnih sceničkih priprava), a odličnim pomažemo čitav odluku da predstavu u cjelini iskoristimo potpuno i izvršimo bujranjem izvođača po visokim šumskim kantaža - za koje nema ama baš nikakvog narativnog razloga. Tim više što jednostavan ritam bujranja ne možemo vezati za vrlo sofisticirane melodične vokalne dijecice Berloffljeva konata koje hotimno referiraju na glasu Shakespeareova janka (kao i na riječima gerodija kroz pravu upućene "Ofeiji"/Syle).

III.

Govorimo i pak o edipovskoj matrici putnje za zaprijetnjom spoznajom koja tražila jedno i odspajanje, za prepoznavanje kao strategijom dramatičarsva mušskog porajavanja "aspidričnim dobrom" žensk drame, naglasiti bih da Ragulova mlada žoke odajne uzam pred stridom ili ozanim te izjedakom sadržajem konata. Glumci se nastoje dopasti publici, nastoje se sadržati na konimne stilizacijama geste, nastoje pokazati "dobročudnost" svojih "malih miraja"

prema židovima i ženama; nastoje nas uvjeriti da maloprijateljstva zapravo i nije nešto naročito patnjačarstvo. Sa čim se mogu tak vehementno je stajati, **meni se, naime, čini da je put do velikih udjela poplata upravo tolerancijom prema "malim" mirajima, koje kazališna umjetnost (umjetnost koja se uspostavlja i kroz estetiku i kroz etičku dimenziju) ima obliku dekonstruirati, a ne ublažiti.** Čim se da iznenađenja nastojati kroz ponavljanje na sceni ne samo proći bez kritičkog komentara sadržajno u nečemu iznenađenju i sceni, nego zapravo nastojimo prepoznavanje kazališnog subjekta kao počinjen oblik identifikacije (glumčarskega) i kazališna i ne ublažava nevjere iznenađen EXIT-ove predstavne žoke; a šovinističkim setonim tobože "benignog" vrjednaja šena i vi i predstavu žoke Šokolevića na stalnim repertariju EXIT-a). Osim toga, anapostrofni iz prepoznavanje trebala bi uključivati umjetničko poznavanje medija u kojem radi, dakle ne toliko odvajanja na "život" kao ispraznost umjetnosti, nego umjetnost kao uključujući umjetnost. Žok, zaključimo, nije "gema stika" la žoke proletarijata zaprijetnja Dobrave, nego nevjernih kazalištaraca da stigne do realizacije emocionalnih i zadržanih pameta drame zajedno do kraja promijenjenim izvedbenim. Naglasiti, a ne valiti izvedbenih identiteta dovodi do postojanja zabranjivosti EXIT-ovih stvaralaštva prema esperimentu. Kako vidimo, sam naziv skupine, s aluzijom na uvijek postojeći izlaz, nije uspio cijepiti EXIT-ovce od prelaganog ukopavanja unutar već poznatih performativnih terena; tim više što nema načina da se tzv. "zbilju" novinske crne kronike (Istok tematizira silovanje maloljetnica, rasizam, šovinizam) na scenu "premjesti" bez rada na kazališnoj dekonstrukciji nasilja. Još kraće rečeno: promijeniti ne mora muškarci biti i pridržavati, ali prikazano uvijek mora biti do kraja intelektualno promišljeno. Raspravimo se s mišlju ipak jednog beskompromisnog kritičara mlade i mlakirajanja, Josia Rabinovica: *Nastaje glumci vrganje na dolovima zbivanja. Život. Mi pripadamo nozno glumcima, mjeravima, klamama, huncutima. Jeleni nađu na koji čete našu sreću naš janka poznanica, bilo koje platišnice bilo kojeg javnog predstava, kroz ono jedina dva seta za vrijeme kojih čete postati neko druge zrobo i jami čete zatačeno i zuge struka "ja".*

Exit from EXIT

In her review of Theatre Exit's production of Steven Berkoff's *Exit*, directed by Marko Ragul, the theatre critic Nataša Govedić draws attention to the unexamined layers of the text of the play and reproaches it for neglecting to determine the place of action (the British or Croatian social meaning) and for the conformist staging resulting from eschewing the critical stance towards violence and social problems represented on stage.

accuse!

Pisac: **MARIO KOVAČ**



Solomonov Dubrovnik
Foto: Dejan Vilić

Zecle li Rada posjetiti www.thehungersite.com zaht? Na njemu možete najbivšijim pristupnik na govori natrpati gladno dijete u reket od stromatolijih zemalja svijeta (sponzori čije stranice ponjete izazvat plaću ebok unjesta vas) i pročitati zastražujuće fakto. Statistike nam govore da na našoj planeti žvaki 3.6 sekundi jedna osoba umre od gladi, a 75% od tog broj je djeca. Razlog tome je nerazmjerna raspodjela financijske moći. Na primjer, novcima koje građani SAD-a godišnje potroše na čips i pšeničnog mlijeka bez problema nahrane cijelo stanovništvo Afrike. Da ne dužimo i tom mačnom temom, radare se da ste shvatili poruku.

Novac nije pravedno podijeljen!

Ali ste dobar poznavatelj priklia u hrvatskom teatru, također vam je jasno o čemu govorim. Na projekt Dubrovnik nacionalne kuće službene je potrošeno 500.000 kuna. Strah me i pomisliti koliko je stvarna cifra potrošenog novca. Paralelno, Jeram li napisao "potrošeno"? Mislo sam "pročudeno", "bašeno u vjetar", "isprušeno", "ispitano"...

E, sad probajte zamisliti koliko novca su oti Gradskog uredu za kulturu dobili za prošlu sezonu pri neuvjeren kazališni projekti i sve nezavršene kazališne grupe zajedno i dobit ćete stvarljan nerazumjer u brojkama. Na jednoj strani čitav niz nadahnutih, inspiriranih, kreativnih i nadareno mladih (dijeva, dobra, malda sam se malo zario, na toku ni ovde baš mal i mlijeka, no shvatite što sam htio reći) predstavi, performansa i izvedbenih ostvarenja, nasproti jedne ogromne, stvorne, za očakj nacionalne prijednosti uvedjive nastadontske orkestra, koja naprosto vrišti svojim neukusom i ličom. Kromografija i scenografija kakve vije na vijećima niti na provincijalnim svadbama, rečjika rješenja koja se smatraju vulgarizma i zastarjelim čak i na suvremenim srednjoškolskim kazalištima djetana, glumačka ostvarenja koja mogu prikazivati samo najglatnije pomučni umovi. Gurdub se u grobu junašino vrišti kao na razjapljenim vrhućima, nažnja čak, u tovarima krasopjeka rječkoveg oštova, koje je barid hrvatskog kazališta interpretirao poput malog

Solomonov Dubrovnik
Foto: Vlasta Perićević



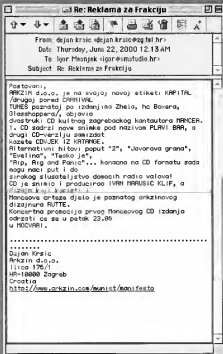
bebe, koji rije nračio pjesniku napamet već za je malo pročitao za vrijeme velikog odnosa i na sve to je potrošeno pola miliona kuna, naj, **pola**

milijuna kuna, pola milijuna kuna

(ne mogu dovesti na glavu). Paltavim čitatelj, kojim se da nismo ovdje došlo samo katastrofama koje predstavi, nego i o premlizjencem kriminalnom činu napravljenom u svrhu erikonaljenja domać kazališne scene od strane neodgovornih pojedinaca koji očito u svojoj obješt, objužani u jesle državnih dotacija, osvrnuju svoje prervizne nastupanje na dječjane na dionalske kuće. Po mom mišljenju, neko bi za ovo trebao odgovarati krivično. Ako državno tužilaštvo neće podignuti optužnicu, optužim na sve gledatelje da dignu prstovne tužbe na "hurenusni duhovni boji".

Oduvijek sam se divio kazališnim kritičarima koji to svoje prijedlogje zvali izviti u konstruktivnu formu i statkarpeljno sponzorati autore (najdjetla na kojima se projekte i nedostajke. Nažalost, ja nisam sposoban za tako nešto (nedostatak kućnog odgoja, bit' da), pa pomislo napravim, ali potpuno iskreno i bez zlih prijedbi optužim na sve vas koji ovo čitate:

Koliki vas, posjetite www.thehungersite.com bar jednom dnevno, a Dubrovnik ne pogledajte uspijet i isjetet će postati malo ljepše mjesto, a vi ćete se osjećati bolje.





Omča oko vrata naslova

Piše: IVANA SAGRO
Snimio: HUGO GLENDENING

Svjest o tome da postaje daci kada se ništa
ne događa, dani kao ostaju zatijacno stneđa
naših puzućih sidova kao beskuleno trnjenje
dugogječnog vremena, dani čija vešter danon
tek zatijahak a nemogućnosti da se
pokrenemo, čine nas gotovo humanimo
zakrivajima za umazane naše rtime
Šta radimo kada ne radimo ništa?
Kako upravititi neproduktivnost besiljnog
jutra?

Melano je u suprotstavljenosti taj rubni trenutak u kojem bi nepostojala situacija našeg prvotnog Mišega, otkrili se peripetije mobilne lakše i zastali da se pogledamo u zrcalo. U tom slučaju ostajemo ukopani pred očima odnosa, bez jednog naloga da se pomaknemo, da pospreмимо udjelnu stanicu, da okrenemo neki drugi telefonski broj, da bismo maknuli kosa s očiju, bez motiva da ubismo i nepostojanje odluka da li se opet ili otpustimo.

Takav dan se pojeđage piška, on je snižan u detaljima koje ne pamtimo jer ih smatramo neproduktivnim, tj. jer na njihovu produktivnost gledamo kroz društveno kadrovu svijest - svijest proizvodnje koje se odlučne suprotstavlja malici. Automatski ih petirajućim u rečnik koje osjećaju fetišizirane, u osjećajevan od života koje je savršeno u entropiji, daleko od očiju. Dvije nije riječ o potpunoj nadzoru koje bi bile sametne ili baladne, već o radovima bez ikakvog deskriptivnog predznaka, bez usmjerenja, one su otuđene, nesagrijane, upirane u svoje osamljeno biće. Njihova je izosjecanja oslobodena dekorativne usidrenosti fikcije, one kao da vaze na gelim specifičan predstavljajući strukturu i u odnosu općenit socijalnog vremena i prostora. Svaka je druga komunikacija promisljena.

Forced Entertainment nastavlja započetu situaciju da bi je zatim prototipirao kroz dimenzije što su na taj bile predodređene - raznomer slika ostaje u okviru. I u njemu se odriče: zapadnjački ili nezapadnjački, razgrana između glumaca kao glume da ne glume, koji razgrajuje, u potpunosti mentalnom distancijom, obavijaju svoje slika razgrajuje. Njihovo usmjere melano i ne moramo sačeti, njihov glas melano ili ne moramo biti budni da nam se premore lažnom djele koje uspoređivaju one u transparentnosti sceničkih elemenata, već nam upućuju vlastitu tijela u neobliku vremenom koje se na pozornici naglavno različe, čine se uspoređuju te izmijena ometanem usliku naslova - šifrat.

Onda oko sveta naslova isprekoraćuje smrti uličica. Pantomima otvara pukotinu nadrealne ukopanosti u trenutak koji ne ide prema naprijed, koji se ni ne ponavlja, već se odriče jednostavnim trošenjem svake potencijalne akcije ili znaka. Takva se forma na distancu od promatranja, pospremanjem je putan one začinjene refleksije sta pripada raznim upokojenim danima. Već samim selekcijom tog svijeta melano, betražajnost je stavljena u konstruktivni mehanizam.

Detekcija apokaliptičkih opojenosti. Ona se ne stičuje samo u referencijama uporn protivljenju izokrenu promatranja, već i u referencijama na sama teatralnost i izniman semantičkim područja unutar kojeg prepoznajemo teatralno. Otkupuje kazališnih



Pozornica otvara pukotinu nadrealne ukopanosti u trenutak koji ne ide prema naprijed, koji se ni ne ponavlja, već se odriče jednostavnim trošenjem svake potencijalne akcije ili znaka

normi ne stali zajedno i odbacivanje forme, već samo manipuliranje navikom njenog pospremanja.

Šifrat je predstava u kojoj se igra druga predstava, tj. obje se predstave pokazuju jedna na način da bivanje na sceni gubi svoj transparentan razlog.

Nepokretnost u pokretu i težina i dezorijentiranost fizičkog položaja. Tijelo glumca ne pokušava biti krećućem, ono je pokupakomne koliko sučnom, toliko i komotnom ustajajući da se odru u trajanju bez produktivne radnje i završetka. Tijelo je konkretno, izabrano, ostavljeno, apsepueno kako od glumca tako i od lika buduci da nagnom od njih u potpunosti ne pripada.

Njihova je osamljena krhkost besidna pokreću u nesretnosti vremenom.

Završet u vremenom jeste se male ukazati daljicom glazbenih motiva nastupom onog što izvedu čine na pozornici. Glazba aficira tijelo svojim trajanjem, a ne same intencijom odričivom. I dok god se čita čije, glumac se izmisliti da nešto učini, bilo što, pobit će se ponavljati, nastavljan, gubiti - nekakvi kao kako bi potpuno mogao preći u potpuno pauziran i nesagrijanje na podražaje. Slika praznine prelazi se u fascinirano tonade pomena upoređujući: slabijim prstom, dičinu fragmenta ukoreniti, namotavaju na ruku shvaćajući, spontane preživljavanja naposljetku, baladne rečenice koje postaju parole i kutna.

Intravizija značenja propetista je publici. Ne znati što namazmo kao moguću interpretaciju odjednako: bila to vizija nekog aludirajućeg podrzanog slavlja protivnoću u otvoreno lamentiranje pozorišnih slavljenika da pak varijanta Sartrova pakla što nagorjela u nikotin, marmarima i beznačajnom sadržaju besvrijednih navodnika, ne dovodi u pitanje točnost naše recepcije i primarnu intenciju predstave. Ona je čvrsto stonjena u odmaku nasuprot historijskih i teoretskih kodova što ih je kazalište postavilo između sebe i gledatelja, tj. onada u gledateljevo okretanje onog što ih kazalište trebalo biti, pri čemu je prepoznavanje teatralnog položaja svrati o predznaku.

Sadržaj što je praktičniji Forced Entertainment znači se primarnim preokupetima kazališnog predstavljanja te iz njih kreće u novom pravcu, prema radikalnom preoblikovanju predstavljačkih elemenata. Ona se dovode u minimalni stadi gdje jeim naspramno naizlice između glumljenog i nagnljenog, pretpostavljenog i stvarnog, no čvrstom točnom funkcioniranja usredneno koncentracije, prelamanja svih, pa i najprepoznatljivih sceničkih postaka, interakcija tijela i vremenog intervala upućuju na pažljivo promatranje tri. našega.

Svrstot forme ostiina njena geometrijska točnost.

Slika Utrke naglavila se u nekakvoj pukotini noć, na mnogim komunikacije koja između stajalnih subjekata otvara daljina intencija. Svrstot promatranja vlastito vrijeme, svatko borem u vlastitom kutu gdje ukazuje indikativnost raznim konvencijama da se definiše, da do kraja svih ispostavljenih težnja što ih dovodi naposljetku opaki. No u destruktivni činajvanog preokupetima nalazi se jeaga istina. Nalazi se tema i motivi pred kojima poronjeli vrtokoblar i razina okupacije ostiina nemoćni i njezini Mišia/vizot ubrzanog svokodivljenja namotavaju je predstaviti opasno, to je stara kaja se pognomajemo kroz njegovu sliku, već putem njegova funkcioniranja.



Obijesna djeca

Piše: ĐUBRAVKO MIHANOVIĆ

FORCED ENTERTAINMENT SU, POPUT OBJESNOG DJETETA, NAMJERNO SRUŠILI VAZU (KAZALIŠTE) NA POD I RAZBILI JE, ODMAHUJUĆI RUKOM NA SPOMEN O NJENJOJ VRIJEDNOSTI. NASTALE IH KRHOTINE NISU UČINILE SRETNIMA PA SU VAZU ODLUČILI ZALJEPIITI. PRI TOME SU POMIJEŠALI RAZBIJENE KOMADIĆE

"Kad će pred ova priredba biti kazališta, ili ovo kazalište bez priredbe, kad li će se vratiti prebivalištu?" (Fernando Pessoa, *Magičnost*, 2. XI 1933.)

Sveje nita čuvati!
(naslov iz *Nečujnog ritma*, 28. lipnja 1999.)

1.
Forced Entertainment (u) svojim predstavama, prema vlastitim riječima, "potražuju praveći senzacije onome što vide i onome što osjećaju." Ako se gnetipostavi da je ono što "vidi i osjeća" potraga mladih Britanaca iz blagog industrijskog Sheffielda otkriva onome što "vidi i osjeća" većina gledatelja njihove predstave *Pleasure / Litch*, smije se zaljubiti da bi zajedničko "traženje senzacija" moglo biti pouzdan (ili) barem zahtjevan način na koji se odje strane. Tužna riječ "senzacije", međutim, onoga tko se s njom suoči i početi joj zaviriti u dubinu (pa se još i izrazite izrazito prljavo) dovodi na sluzak teren - od mogućnosti da se otvrije nita veća je samo mogućnost da se nita ne otvrije. Iteha je reći da li se Forced Entertainment otvorili niti ili nisu niti otvorili, no jedino od tih dviju mogućnosti nekako odgovara onome što su, kao tijek i rezultat svoje potrage, donjeli na scenu u svojoj predstavi *Pleasure / Litch*. U oba slučaja teško se neću s vlastitim otčinom, a ako mu je namjereno i da se s osćim podijeli, treba ga vješto upakirati kako bi postala prihvatljiva. Vjerjajmo smatrajći kako se u sadržaju programa najprirodnije iskazivale iskazivane forme, britanska je skupina snaprijed ostavila od svih svoj uobličena svoj boravak na sceni. Drugim riječima, odijajući upakirati svoje "niti" u "nešto", oni su (pošteno, mihi bi neki) vlastiti

pređev učinili teško prihvatnim i za gledanje i za razumijevanje.

2.
Pozornica je askorgena starija, izlizana, izluskana zavjesama, ispred nje, s lijeve strane, nalazi se stol s mikrofonom i gramofonom s kojeg će se tijekom predstave puštati glazba. Desno je strana prostora ispred zavjesa prazna. Kad se zavjese razmaknu (ili će se tijekom predstave dogđeti onoga puta), pred gledateljem se skine i jednostavno i prilično neodređeno priprave u kojim se, nam boga siluholak pla razbacanih uz rubom i nekoliko stolica, tebe muna izabla ploča. Uz obično svjetla, scenu osvijetljavaju i raznobojna svjetla koja se pale i gasu u promjenjivom ritmu, isprekidano. Na tako pripremljenom "igralištu" nalazi se petna izvođača / likova. Svi djeluju umarno, a uz to se čini i da se doseđuju. Bezobno ispiju alkohol iz boca li čaja. Muškarac voditelj začuje je za mikrofon i glazbu koja izvrije, na 45 okretaja, zavija iz muzička; refleksne koje izgova čine se poput jalova pokušaja da se bilo što na sceni poravna s mirne točke uz koju se predstava, od samog početka, čvrsto priljubila. U očiglednoj potrazi za promjene raspakovanja, voditelj poseže za priložene koji završava poma trudašim ženi - prvi put nema hrabrosti puhati, drugi put puca i pogđa je, na raspakovanje još dublje potone u smeholovnu letargiju. To je i čovjek koji, tužna kreitura koja, naljeđujući si alkohol iz boca u oko, li zburjena promatra prirove koji se



događaju pred njegovim očima ili, u trenutku kad šeb da se i na njega obrati pažnja, derivativna povijest ličnu banala scenom. Žena u vjenčanki se to vrijeme po ploči krećući bježnje perike poput "EAT DECK", "FIST YOUR NASTERS", "GET YOUR OIL CHANGED", "BUST YOUR NUTS" i "ODDY WORK AT THE CROSSROADS", koje mogu, ali i ne moraju, biti u direktnoj vezi s onim što se događa na sceni. Treća žena šuti, s vremena na vrijeme zavija očima, jednako kao istare ili lveće psovke pseudo baladni pakret, uglavnom iz pasivna provlađujući prema ostalima. Takvi se prizori variraju kroz predstave, slobodno uzimajući jedan u drugi ili pak jedan drugog preimajući nagla razvija, te se čini nemogućim točno im odrediti početak, kraj i završetak.

3. "MODERN LIFE, MODERN LIFE... DOGS TRAPPED IN THE BACKS OF CARS, TV BANNERS AND THOSE CARS YOU JUST CAN'T OPEN... LIKE, EH, NO ONE BELIEVES IN THE OLD GOOS ANYMORE", kaže Forced Entertainment. Odustrajući od vjerovanja u "stare bogove" kad njih je, čini se prema videonu a *Pleasure / Utter*, postalo fotografski edukativno od vjerovanja u bilo kakve bogove, što je pak priznala i odustrajući od vjerovanja u život, odgojno njegov već spomenuti "smisao", samim tim "nirvano" (nirvana i kasitista, odustrajući na društvo sa životom i izvršavaju u ono što su se nikad upod povijala, Forced Entertainment su tako, na neki način, odustrali i od vjerovanja u kasitista, barem u one "kassitista", sa svime što mu pripada. Uvijek se ne samo, oni se odustriti upravo razviti ono što napušta gledano pod nazivom "kassitista predstava". Sve je apokaliptično, upražnjeno i labilno - i blavo i ono i čemu ovi govore i one kako u tome govore. Zbog toga je teško reći što su, zapravo, osobe na

sceni - jesu li to samo glumci / zabavljači koje promatraju (i koji sami sebe promatraju) u neakvom lirisijem ogledalu, u kojem se glumci / zabavljači "prilaze", jesu li to možda likovi sa koje nitko sigurno (i koji sami sa sebe nitko sigurno) što bi trebali predstavljati ili je petarka na pozadini s pripadajućim joj svijetom zapravo stala negdje na pola puta između ovočala i lika, što je i sugerirano u nazivu predstave ("prostor između ovočala i lika je nedostupn za vjerovanje da je ono što vidite stvarnost u stvarnom vremenu"). Muškarac vodiči, čudni kralj, budnica, žena u vjenčanki i žena koje šuti mogli bi biti bilo što od navedenog ili sve toje zajedno, a mogli bi biti i netko čudno (što zna, možda u kasitista, čudaka koja nitko neprimjećuje metafora potrage za spomenutim "nirvanom"). Isto je i s onim u čemu izvođači / likovi (odnosno predstava) govore. Jedini razvika svega izgovorenog možda bi mogla biti, u predstavi čisto ponavljanje, rečenica "MODERN LIFE IS BUSHY", *Pleasure / Utter* je "putovanje u noćni svijet - nepovezan, lomljen i neoblik - portret suvremenog života viđen kroz tamno, iskrivljeno naočalo", kaže tvrd predstave. Forced Entertainment sačinjavaju čudjaka vide kao dubovna nasuprotanog i nestalnog, pa i međa predstavi, koja se njima čini, njeguje grade na isti način, namjerom je čudni neodređenost i ostavljajući je u mraku. Neorganiziranost i fragmentarnost, mijetanje slobodnog nicanja slika snova s fermom TV krasom i kasitističkim emisijama, nedostatak naracije i događanja, mijetanje konvencij i tragičnog, suprotstavljanje i neodoljivo spajanje teških i lakih, prizni koji se predstava na pola da se za to vrijeme nastavlja odigravati na spoznave razvoja, kasno možemo ali i ne možemo proviriti - "tako nešto od izvine u tim trenucima koje volimo bez da ih potpuno razumijemo - u toj skupini prizora kojima je

doživljeno, na neki čudan način, da samo govore".

4. U jednom je dijelu predstave trudna žena prilazila odgovarati muškarcu voditelju na niz pitanja s temom života na Zemlji. "Jesi li kad bila na Zemlji?", pita se. Kada muškarac odgovori potvrdno, ženo je da kapljica (kao, ustale, ni ona tema) nije sigurna ni u što što se događa na njegovoj (i njenoj) planini pa krade od smisla početka, dovodi u pitanje i sama klišejnost njenog postojanja. Praznina, kao tema predstave i gojina koji se dosljedno provodi kroz sve njene prirode, tim pitanjem (bez obzira na odgovor) uspijeva, čini se, ponovno izvesti sama sebe. Kad se i "LAWY" napuhne na grlo uspije u "nirvanu", *Pleasure / Utter* je postigao cilj.

5. Forced Entertainment su, poput običnog djeteta, namjerno mufli vaza (kassitista) na pod razbi je, odmahujući rukom na spomen u njenoj vrijednosti. Nastala iz krhotine nra utisla sretnima pa su vaza odlični naljepiti. Pri tome su (opet namjerno) pamfletirali razbije komadiće i pokušali stvoriti novi uzorak, unatrag da mogu nadmašiti stari. Dvostruka je se obiljež, medutim, isprječila na putu do uspjeha, tako da vrijednosti onoga što su stigli podijeliti samo na vrijednosti onoga što su razbili. Isto je *Pleasure / Utter* sam sebi postavio nogu - uspijeva da nas uveri u bilo kakav smisao svog razaranja, on nas je natjerao da se, s nestajanjem, prijetilno razumemo. (Sudbini torbe je umetn, preost po pola - kasit, fragmenti, bijelke, komadići. Nema načina da se popravi."

Dubravka Mikšević je domaći pisac



Povijest gledano, N/P struja hrvatskog kazališta u nekoliko su mahova pokušavala suprotstaviti i oduprijeti zasude dramskog/teatarskog/teatralističkog kazališta, uslobođenog u sukladnom estetskom obzoru glave stroye ne nigdje jedna od triju naprosto vrijednih i, tako se pokazuje, svakome autoritativne i ideološkiom sustavu lako prilagodljivih predstavljajćih vrsta. Postojele čije su, zadržimo li se u relativno ne-tragabaznim shemama, opara i balet.

Premda su danas već pomalo zaboravljivi, većinski stranka hrvatskog kazališta, glave stroye, bila je tijekom dvadesetih što izravno a što neizravno u službi dovodeći vladajuće političke stranke, ili, u najgoremu slučaju, zasude u zajedničkom ideološkom obzoru. Slobodnost, prilagodljivost ili pokornost domaće glave stroye političkoj praksi koja je stabilnost i tzv. suverenost države zajednice temeljna na gotovo apsolutnom autoritetu jedinog Oca Nacije, jednestranačkog pedantnosti i jednonacionalnog interesa prenalazila je svoje vršine kazališno okirne u tražidnolika progovoren i ogovorenjem - najčešće naravno mimetičko-realističan - dvadesim kazalištu, kao estetskoj ključnici koja je u svojoj ortodoksnosti varijet još uvijek mogla, ako već ne u samostalnosti, a ono svakako na razini hijerarhijski i ovisni subjektata koji je konstruirala, predstavljajući predloženu situaciju svijeta, odnosno Hrvatske. Kazalište predstavljalo u takvim ideološkim obzorima nima bilo taku izvršnu upodničan značajnu sila autora objavljenih za govornicom dramskog teksta, ona je shvaćena tek kao puka materijalizacija njegove vizije svijeta, u kojem vladala pravila da trenutni pomenački odnos mora završiti makar prividnim napletom, ali ipak poželjno promijeniti odnos; da će u najboljem slučaju gledateljem prodirnuti "čvrsta katarza" novogrodanskog i nacionalnog tipa, ali na i razbudi za odvoj subverzivna kritička svijest. Kazališta je, dakle time, namjerljano uloga provednika izvršene duhovne transformacije, obnovitelja napuštenih vrednota domaćih ili svijetlaka legerama baština koja će zariti, povratiti, videti rana premlaćana nacionalnog bića, ličih njegove kompleksne provincijalnosti i bedni ga u obziru od vanjskih aerijetajeva. Da bi se takva postojala i isaglaviti domaći zavrtaji uopće mogla makar svedeti naobzoru, većinska je kazališna stranka trebala tek uvrstiti i u doba prijašnjega društvenoga i političkoga uređenja povoljnu "shemu teatralnog teatra" (Župpa, insipirisan Osmudom): "pjesac/financ. redatelj/financ. glumac/Učitelj". Hijerarhijski uređeno tako da na zadnje izlazi i kontroli podvrgne glumca/financ. prezentnog subjekta skakivanja dramskog diskursa i tjelomno-obzornog pogona njegove scene i izvedbe, prijenosnika ključne neizmjernosti i kontingencije u otporje predhodne strukturalnog/plana "izravno aktualnog" (Stolica)

kazališnog predstavljajca, dakle, jedinog potencijalnog "unutrašnjeg najgostija" poretku ubravljenog na izmjeni da u početku brijala zaplana riječ (Austara, Bionica, Oca, Vladara, Vrhovnika-Poglavara dramskog teksta), kristalna jasnica koje naposljetku ipak mora biti zamračena u tamnom prostoru govorećeg tijela. Ubrzo je i to jačanje moguće uočiti, to je zadatka dramskog kazališta. A njegova je važna osobina predviđivost. Ona razvija ugledan ugled da vladano svijetom ili, recimo, Hrvatskom kao svijetom u mašini.

N/P struja, općenito govoreći, kritični preispituje temeljna koncepta kazališne predstave i savodne opseke u strukturi reprezentacije: filmove-dizajna, izdane-izbitna, odnositno-pružna. Svjetlo i kazališno-izvedbeno dokazna u dvajdesetih strogo razgranjena dovodi se u pitanje autološka samosaglasnost, a time potencijalno i potopnost/otpornost oprečnih estetika: teatra i surjeta, izvedaka/glumca i lika, znaika i referenta, tjela i teksta (dramskog, verbalnog ili semiotičkog, predstavljajćeg, ali uvijek shvaćenog kao "mreža značenja"). Da bi uopće mogla raditi na takvom nenaprasnom kritičkom i istraživačkom programu, N/P struja mora nagrijejeti sredi i svijet dramski tekst, to je bilo moguće filmove svijeta predstave i izjavnih značajnih uperimca, taj ideološki, a latentno i aktualno politički kontrolni mehanizam koji se, često u posredstvom redateljstva interpretativnog metateksta, nadvija nad cjelokupnim predstavljajćim tekstom predstave na bi li osigurao. Stavilo, nametnulo, prisiljeno tekstopisive riječi/glasu u kazališnoj komunikaciji. Kipulove-dijaloški teksti, kao izvednici jezika, savodno primarnog i najmoćnijeg komunikacijskog sustava kojim raspolazemo (Lotman), N/P struja onajonava stebene ovlasti i često ga uže napade nevoljnih sustava, u kojima u srednju (subverzivnu) ulogu zadobiva tjelo. Verbalno-tekstualni materijal predstave N/P struje nastajeteki kao naknadni produkt različitih društvenih procedura "gustanja" - od kojih su najprije izmognostacija i/ili logič - u procesu nastajanja ciklospajnog predstavljajćeg teksta predstave, koji se, napokon bez nadzora prvobitnog autora, biva dramskog teksta, biva u nabi onoga, ne uspijevajući niti htjeti zasuditi vanjske samozlošću glumce i svojih znakova olobođenih potreba da olakčaju u otprje za/pri/pisanom, javno vidljivom značenju - banan dok ne dođu u djelakovi i glodateljeve interpretativne lesonage.

Ova ološna odnaka od dramskog kazališta mogu se postići tek kada se hijerarhijski raspored njegove teatralne sheme zamjenji novim odnositom (ga potencijalno i novom hijerarhijskom) upredu ključnih elemenata kazališta kao prvobitno izvedbene i predstavljajće upredu, a ne tek vizualno-austrobnog domaća dramskog, literarnog upredu. U srednje se stoga najčešće postavja

izvedaka/glumca, njegova ali i stvarstvena igraća, sada često potkraj, željnog i voljnog da u procesu nastajanja predstave investira pa tako i prodri, pregrita i re-djelova vlastita (pseudo)teatralistička iskustva, siguran da će odgovori na pitanja koje niti završavaju a njega sa biva, "tako kažu - ja?" i "tako de učiniti bješko?", zavrijet ostati najgostiji. Navjeto i ovojditu, ali na izvedbeno preispitati takve nedoumice znaia je, katkad već na razini savoga dramskog teksta, i glumostrogulike kazalište, željčno ipak silono, i nakon autičnih nepodopština, liberalnog interpretativnog raspoložnja ili njezih metateatralnih domaćica, podeti se u mihajćim odgovorima i preispiti se pravilno dramskog, teatralnog teksta, generativna, narativna i promotora "ključne stvarnosti koja je stabilna i društvenog poretku koje je dobitan i nesopirli" (Vander Heuvel). Kako, namet, nekadašnjim dominantim izdaka diskursi putem udvajenog njegova autora i/ili dramskog sustava, replikom koje su čak i metaizmi kritični nabog, (pred)vidljivi na tamnoj i narativnog razine, slobno uspijevaju pod pritiskom skakivanja hijerarhijske strukture, amuzer koje su ovisni konstruktivnih subjektata otprje strogo zadnja? Jedne na iše demantirajuće glumostrogulike glasu, prilože pranasopdaja je moć u svrhu namohe između pranasopdaja (prjac) i sekundarnog (predatelj) autora, ali samo pod uvjetom da se na ugodi i njegova zajednička superiorna podcija spram izvedaka/glumca, savodnog na ulogu iznizitelja direktiva svih instanci.

Svoim različitim modulima i instancama sumnje stroya razlikuje i konačno potera diano N/P struje hrvatskog kazališta dvadesetih narje-vila contrastu, u specifičnom ideološkom okružju i uspjeh razvijenom savernosti naprasne politike i dramskog kazališta, ipak ferilaju maki i virtualna, makar razjednjena, fresta izravno li naravno politička kritika, koja otkriva ne samo jedno, nego i multiakcijsko okirje, ta prirode nastupaj jedina a i ne "neubudene opozicije" (Weingarten). Takvo kazalište neprestano potpuno stroye opasnosti i odupre na svatkoj sustavi koji preferira na neizmjernost i dugovječnost. Ona ga sečiva s mogućim/iskorine raspoloženj i, u raspoložjajm ulogu, neubudnost-narjevan. Žato se takvo kazališta i u hrvatskog kazališta, kao i zadandostnih i mianednostnih, pokušava ulativiti zabranjivanjem, ignoriranjem, zakidanjem finansijske potpore, zadirivanjem u rubne institucijama i/ili populiziranjem njezine onoga opstanka i/ili institucija, podcijenjenjem relevantnih upravnih ovlasti nacionalno-državnih granica.

Najbolje, dakle, N/P struja provedi (ili, najbolje točnije, pokušava provesti) estetsko, a time u stranoj-podvrgnuti van ideološki i politički pomet prema post-ideološkim, -dijavolom, -dramatičkom, -teatralnom kazalištu. Kazalište varijete dramskog kazališta zamjenjuje se

je i neupitan samo sudjelovan kritičke stvar prema
pakom nastavljanju u svakom području,
estetskom, etičkom, političkom, ideološkom, knji-
govničkom na nepreglednoj i domaću, a o
vlasti da i se govore. Zato je tijekom
dvadesetih Stanko Brnovac, bio kao i Đuro
Šušić, svjedočavajući projekta mogao
režirati samo izvanbrodskim i izvan
Hrvatske.

Kadistajeva **dvica Boben** nije laka prikladiti ni jednoj podruci A/V struje, ali niti nekog od podrucja danih glazbe struji: laka, uopće, u podrucju interesa nije autorike osobnosti povimiri bašvica imena kao što su, primjerice, Muller i Fabro, to predstave poput lokalizatorike sentimentalnog, plitko-sadržikog Dubrovackog akcenta i okrupe, beskompromisno sarhašicne, gotovo samoubojicke spektakularne Muzje? Dvica Boben silena je, kao na primjer u dopadljivog Almo Mahler, ambicioznije, pouda mjestice dramatično nedovoljno poznate razradenom Internetizacijom i intelektualizmom obogaćivanja semantičkim potencijala predikta, te odvoj oprečnim metaforiznim komentarima pomoću jukstapoziranja različitih predstavačkih žanrova. Naizdaju, za "program" A/V struje relevantno su njegove priloge druge vrste, li opisa djelovanja Dvica Boben nemoguće je u devadesetima razobdi njegov uporan i kontinuirani rad na školovano glumcima, ali u podrucju scenalog polozeta i oralažavja žigla/žiglema, čini se sproveden u zredolozogostričnom oblikovanju modela Akademije daniške (!) usjetnosti. K tome valja dodati i dvije značajne predstave, od kojih je prva nastala upravo kao rezultat rada studentske u Bobenstojem razrednicima. Kako jako iscen stoji prva je predstava u devadesetima koja na pozornicu repertoarnog kazališta dovodi izročila koji u formi spjevudnog monologa (fem da) reprezentira sama sebe. Heterogeni izmješten sastav predstave (žens, mlina, karikatura, maska, knjele dijaloški primoni, vira siljakima na sceni rd.), prikazivan bjelom procasa naslovljena silikim glumcima uz pomoć različitih vjazi ispromjenjiva, izmještena iamelnu mod predstavačike usjetnosti de obiluje te lako priboljike fiktivne likove, ali i njzime studabud nemod da nastajakim kazalima - krilomak potpuno prikrije uvodilavi vrinoljuge bjelo, pehane tako odoljivo potvrdi da su oglati, neodkriti, prikrati na sen, glumci osobna.

Različit izročila kao prizor monumentalnog mrtvoloznog naboga u kujem se ima adignati tragedije Macjije, promjenama u kontekst podstizanje Irtvostak, ali i uopće iskolioti dvasobane suvremenog svijeta, nemoguće je odati ambijenta neke predstave "na odavanje" za od vremena Majakeljeve Etkine. Ekipador tristi danišice je bica u sprovednu fuka i škrtu strajeva bicaa cementa primoljone uz rezultati i dok podstizavane fika i fika vjazi fika raznoce unak primoljone uz kazalima, u mela

log teikomdustrijskog tuznjedeg čudovila same
stojas različitog njegove dešetke jake. Zamislite
njeg i otupjela bjela već su u završnoj fazi
problema, otupjela fragmenti Heilbrona teksta
ucyepjela u tvoj predstavu, prije nego da li
samo zavirila na smetlišta. Šal ka i na najpobli
Bobovića predstava nakon prozračne Hokeja
ugulane već i trećem naprijem na Slobodanu
bata.

Pročitatelj **Dimitris Bertolas** švedski, naravno, a podjednako neposredan i iskren, ali redovito nalazi prečicu u našem komentaru, traumatičnog sociopolitičkog situaciji i njimežnim metaforičkim preobrazbama iz meteoroloških opasnosti prepadneme u metafizična vrhine ili krivice grada, kraljice i anegdote, propulzivnim zabiti kod organizma tvrdoglavca i prekidatima u posvećen psihodrami i fizičkim taktik, nastupajm osobne simbolike i i gongu bespoštvenim energijom, koja tak u oblate vitke uzgiba istom našim nazivima znakova. Takas je intenzitet nepodnosljivi preizbavljava vrtložiti i ponavljano gledateljstva (opodvojeno) psihofizičkim mogućnost i ograničenja. Umetnič svoj prvoznost, nepogrebnosti i entuzijazma, što mu se da (dolje) iznosi vaju za (re)akciju, prije svega neom interpretativno, po ih talva osobnost, te rapetna, upravo hiperbolizirana relativnosti nadji, stika i zvuca, premda fragmentarna i pruglana ali ipak kazivanja pećarstva, izostaci, scenografija i, aspektivno, izjerenja da se "ne pećarstva izvati što ih jani" kazivati izvoni" (Čale Feldman), pridržljive, kasititit u u napruga nika prakti pokušajititio performansa. Ono što Indone predstavje ipak izvi i umjetnost performansa, pored izvone autentičnosti i izvone intencije, jesu tretman tijela: "deformirano tijelo nagradje vrtložiti tijelo – dečivirano tijelo, tešte tijelo ne regresivno kao tijelo" (subnormalno) tijelo: performer kao dečivir, onaj koji nagradje, umakazje, deformira stiku tijela. Deformirano tijelo tijelo je tijelo apstraktnih pokreta, pokreta koji "u-makazje" tijelo u njegov položaj." (Mihajlović) Izdovno je Indon (slovo) na vlastiti izlazežnog, zabavna i samoj (kontrolirajućeg) kroja i živo performans (čokoladica) u polimorfim predstavljačom kontekstu (Prislativni) (opodvojeno) Umetnička uzrečica nagradje se preobrnula u olini i ikečivna nika predstavje egeja o umjetnosti-mnogi kazivati. Indon je komadno dobro odgovor, u početku (bistrit) na brijati rjeđe tijelo u grbu. Obavljeno najodgovora i rtičivim mišljenja koja su očitovana i (čistiti)

Prema generaciji mnogo bih želio i kuleći
naga Brzavu i bići Boban. **Borut Šepanović**
jedini je od svih koji su se K/P strahu pridružili u
desetdesetima, a koji je prve čijeg svog
dosađnjeg reda, od trke do posljednje
predjave, beskompromisno strahuje a svojim
medijalnim estetskim ambicijama nasuprot
dosađnjem dramati-kazališnom, ali i planu slova

struji Šepanović je jedini predstavnik R/P struje nove generacije koji već zaslužuje status uz bok osama kao ne odustajajuć.

U predstavi *Prograj* kroz temu likovne identiteta (obradu u obliku motiva priče o ginelektroforu Jovanoviću) prevlači se i pitanje adrese tijela i teksta. Na prvi pogled čini se da je *Prograj* alegorija odnosu znakovih sustava unutar domaćeg teatra (svojim je iznenađenjem jedno od temeljnih opreka: verbalni i tjelesni, uglavnom odnosi likovnog manifestnog karaktera, a ne najčešće dijalog kao semantički produkt na polju teksta i tijela) i tako kao da samo potpuno priguva natuvu i uopće neferencijalno postizima. Međutim, odnos tijela i teksta u predstavi *Prograj* pokazuje se kao dio teško slabežeg. Nesuspjeh ovladati autoru (metajste, odnosno konceptu) kao selektoru izvedenog materijala prikupljenog tijekom gotovo dvogodišnjeg procesa rada na temi/gradivu, ipak se zaustavlja na rubovima tijela uvreda, onđe gdje prestaje autorova moć upravljanja znakovima i zascenirani su znaci odobrenja, ugođaja, disciplinirani pokreti (kojim tijelo ispušta njegove tekt), ali ne i postavlja se između, metaforično i doživno, pale prvuotvora izložbenog tijela i ravnanja pogleda gledatelja, koji se tijelo naposljetku upravlja u vlastite slobodne sustave, ali i moć koristi: ovaj *Prograj* čini da se ne zaključ u nekog identiteta. Na, likovno tijelo u drugu tekstu, promeđujući kulturnim, socijalnim, političnim, nacionalnim, nadnim i stvar kodovima, uopće je dokaz njegove i slabosti i snage. Tekst iako ovlada tijelom, ali ono postatno i podvra stajati se vlasti kada se u trenutku plesa najčešće trijumfa pada romane tekstu. "Pisati" vlastiti monodramni tekst i se gub iznenađen preputa protoku tijela, bliva mykstan "prolaza energetskih struja koje protječu kroz njega a da se nikada ne zaustave u uvjerenim značenju i označavanju" (Ilić).

Sto ljudi ne ovisi, svatko dala ko i razmjera i prihoda; i interesirani vlastita estetski i politički otpora, na ispitu dvestestih dalje se na svojim starijima postojanja u odnosu na institucionalizirane glavnosti koje se vlastodavci kazalište, Branko Berozović, put uvijek iskajanje u institucija hrvatskog kazališta, u vlastitu se sredini institucionalizirano mijenjivo u zaključku Eurokopa, a ključne svoje projekte realizira u inozemstvu ili s inozemnim reproducentima, i dalje napreduje u Makedoniji (sa statusom sudjeluje najpoznatiji u Hrvatskoj, ali i u Engleskoj se iskajao u Njemačkoj i Norveškoj. Zbog budućnosti, vjerojatno zahvaljujući vlastitu politički različitosti "neopredjeljenosti", gradovi dala napušta, na kak su i mu umirno zadržali iz vlastitice u kojima se bile ugrađena (i još se uvijek grignje) politički korpa pomirila razvoja koja izlazi, zajednička korpa (osim Teatra i TDT) u Dubrovniku (izvan festivala). Dama Teatra izlazi, sve do dopravljačkih razlika u vlastitu radnicima (ne sa), puvo je bilo korica u nas manipulirajući zajednici zajednici.

performansa nego bilo kojeg kazališnog nastupa, pa čak i špekakla, koji mu je, ne tako dano, samovoljom programirao amputaciju pred nosom zalupa vratima, a da bi ih istom rasclimio Erika Matkovića, Slađo Boruta Šepanovića i Mantažistoga ubiti ni je tražili ni u hrvatskoj kazališnoj ovi same postaju, i to rješenje. Mogla ih se reći da Mantažistog za hrvatsku kazališnu ne pastaju. A vjerovatno već vrijedi i obrnuto.

**oni koji tek postaju oni koji ne ostaju... to
oni koji već postaju**

Tko na iznaka devadesetih N/P stoji odigrao novu snagu? Kako se, ako iskusa, ako alternativa i uporištava jedinom glavnostnjakom modelu kazališta. Nazivimo ga dramski i/teatralni/logocentrični, i njegovom ideološkom zaletu?

U početku se naprele nađe potagalo u glumica, ali ne kao izvođača vlastite osobnosti izdane samoizmatanju i pogledu drugoga - gledatelja, nego kao glumica samopoklonarstva u nastavlja, koji se (jamo) za potekla kompleta ulazna imperijalizma riječi, a bosa i dramskoga teksta, te ih podjednako govori (i) tjela, zvuka ili "odvjetnih" naglata.

Testar čot **Natka Raguz** danas našu kao na tematu, žanrovski i tematsko urbaniziranoj Hrvatskoj, premda je u početku bila naslova da ih se moglo kreirati drugim putem. Delokupno je ostala bila najugledniji "off-the" dramskog izvaninstitucionalnog kazališta u devadesetih. No, potom se na Dobru repertaraju izredila više "off" nego "off" predstava. Moglo bi se reći da se N/P ambicije uvelike tako se smanjivao i angažman **Natke Lušetić** u toje kazalištu. Već je "nevjerni špi" Zborniku narušio ravnotežu između sofisticiranosti i snage riječi i referencijalno preciznog mislalnog pokreta, inače ponovo poveleu u Delokupno. Najmagistralniji projektom Erika i dalje ostaje Lušetićin žnoga, autorska predstava koja misleto pravo polukava odvesti preko njegovih kadrov ograničenja. S jedne strane, svaga petebna za jasno sinacnim referencijalnim poljem takav tekst nastoji neposredno izdati nađe realnim transakcijama u verbalni tekst, dok s druge strane, upravo pravo tjele, kojim se misla stali kao sredstvom proizvodnje znakova raspređenih u određenoj simboličkoj strukturi, stali i ograničen ne-sistemski, nesensativni, ne-diskurzivni, čisto energijski naboj, pa se njegovim utjecajem u tjele izvedbe lako može naraditi zabljedniji sustav koji u ovom vlastiti jezikla hoće isograti i uvrstiti dojedna na misleku predstava.

Lušetićka je zabava etična i u Hrvatski, a za pored čot opet se aktivira **Željko Vukobrat**, no njegov **Ne žigle**, premda bi se moglo pomisliti suprotno, logocentričnom kazalištu prenatani tek prividno alternativno, senzitivno funkcije verbalnog jezika odvesti dozuveno za zamjenjene



transparentnim neverbalnim jezikom, pogotbno basalom kombinacijom performativnog pokreta i onomatopelkih zvukova izvedenih u nasklavnu priču o svakodnevnoj otudenici. S prvotnom čot **Matko Raguz** dokazao se kao konvencionalni dramski-kazališni režiser i relativno nekonzvencionalnih "off" tekstova, s istom socijalno kritičnom temama, ali uvijek u pulatu s komercijaliziranim produkcijom i lakom/brozom zabavom. Zahvaljujući svojim poduzetničkim sposobnostima te političkoj bezazlenosti svojih predstava - koje u sve veći mjeri odgovara i njihov sećiošni astra, tek lagano uzimamo naglasak na virtuoznoj glumačkoj izvedbi fikcijskog lika, ali ne i na samome izvođaču - **Matko Raguz** za nađe je uspete nevjernostnom brojem kluče, vijekosa i institucionalizirao svoje kazalište, a kojim se kao o djelu N/P atrage može razmisliti još samo zahvaljujući njegovim (sve u svemu, skromnim) zaslugama i za sve dalje predstave. Ipak, hoće li samo izmisliti nova predstava **Natke Lušetić**, 50 %, iskoro bismo mogli saznati.

Treći član ekipe Delokupno, **Vili Matula**, duže se vrijeme pokušavao iskloniti na izvaninstitucionalnoj sceni, a onda se iznenada pojavio s (potezajemsko-prigovjedalnom monodramom *Mischkausen*, u godakula koje se mogla iškati i autoteatralizacija izvedanja, napose kada je riječ o glumi kao (zabavnoj) izvedbi laha. Kako je u ovom riječ o projekta nalog entitetskog rinka i izmama izvođačke angelnosti, **Matula** je pogubio izmama uspihi, no od njega možemo očekivati i više intravitalnog ambizmatizma u podružju nastupnjog.

Rene Medvedek sve više se odlažava od nastupatimke utopije i izstrahvanja u području prvotnog jezika izvedbe, a sve je bliže klauzom

dramskom kazalištu za djeca, doista razgovarajući maštivim i dobohotnom, u kojem osnovne motive svojeg teksta - "ekološki" (dijete) priča i ljubav u raznim raspređenja (Bajagi) - sve dođe izmama u kršćanskom duhu. **Almager** o-danas ostaje **Nedeljica** najrazličitija predstava. Razdijeljena komuna sličnica, stanevika nekog snetišila, sve veći slajping izjedričba ova pomeš dragu u nesvije postioce postajom prevladavajem vlastitog autizma i međusobnih antagonizama upomnavajem i uslađavajem istih sličnosti i individualnih ječnih sustava svakog pojedinca, sličnih već kadrima, ali još uvijek neartikuliranim zvukovima koje proizvodi dijete učeti govornih gramim junk. Verbalni tekst kao tradicionalno privilegiranu i nedobiv krodoja i nadziranja semantičkog potencijala predstave ne može u potpunosti zahtvati i neutralizirati kodove prvotnih jezika, doživiti sadržaje koji se neposredno mogu preneti samo slubajima novih riječi, alternativnim jezikom u nepretrzanom nastupaju. Iz je dokazala i kazališna predstava (i) koja se izvedu u predstavi **Almager** kao "eksplicitni" projekt.

"ekološki" ljagovja razgledjen i kerfiktima nadziranje zagleda. Premda je začit sličio kao i **Almager**, u usutku naka priča u/lo iskucavajem naka polukozine i brojnih prividenih ideja, već je **Nadpodstator** **Matko** doveden: olo žvite struktura koje zahtijeva potpuno angažirano izvođača a predstavlja priču i njezinih aktera (žikova, istata, objekata, njena), dok č **P.E.A.**, anstoč odrednim adaptacijama teksta, kao da napuštaje potpuno zalazati u dramsku kazališta.

Stvaranje **Borne Baletića** u N/P atrage namjerna je klasifikacija pogreška, učignja lako bi se ipak jamte istaknula načelja njegovih dviju najboljih dramskih predstava i demonstrirao glavnostnaga dramsko-kazališna praksa devadesetih. Premda **Kolovo** i **Djelo** izgode ulazu u kategoriju izvanvitalnih kazališnih interpretacija teksta, **la Baletića** približava Magušliju i **Matru** (kao osmo namjerna - i vidi i, čto), interpretativni obnat tih dviju predstava u odnosu na dotadašnje tradiciju lovdjenja ranija, ali i **Kričevič** tekstova aspe, ostima **Baletiću** sličnost skromim ali ipak obdijeljenom inovacijama, ita ga pak čini bitnim, primjerice, nekim Magušlijevim predstava na osnaku asansednosti, poput **Bunde** **Matroja**, **Elektre** ili **Maime**. Čim toga, **Baletić** je jedini redatelj klasičnog tipa u svojoj generaciji koji se nije etabliro u/lo etično te politički kompromitirao (za razliku od **Prinčića**, **Delokupno** i **Katunarića**), a da se i kame bi i tame, u usmjerenom doozima i opzoru, napušta u **Burleskovu** užuru. Individualizirani i izvremenjeni likovi, promjenljive eksplicitnosti i/lo gohotnog linka u grimase i geste u utrobu izvođača, te razredna dramaturgijska tempo-ritam cijele predstave, a posebno govorne prebitak od sigurnosti reprezentiranja, primama su odlike **Baletića**.

Kolika. U predstavi *Đuje* legende međuvijesti utjelovljenjem dramaturške zbiljivosti Michelangelova nadrealna vraga u "mrtvi" nepostojanja predložba je i ključna demitizacija "fiktivističnog" umjetnik iz drage legende, njegovitost paradigom fragmentiranosti i Kristofora Kolumba, uključujući u trivijalnu svjetovnostu savremenog konzumističkog društva, pri čemu je sam postupak dramaturškog sudjelovanja u fiktivizaciji dviju fiktivnosti predložaka, od koje je drugi izložen suvremenoj referencijalnoj transformaciji, ipak oslobođen varijacijom tradicionalne dramaturške figure teatar u teatar, i time udvostručuje kada se i same gladašte je postavljaju na pozornicu (u gladišću koje oblikom podjela na tri klupabe lađe) vrhlo vrhlošne melatičarskog pogleda gluma koji se geste u lađu. Već sljedeći predstava, *Od jučer do ponos*, interpretativno i spredeno je postavila pod pritiskom ambiguitetnog kompromisa i polovnih rješenja, a *Rajković* se tako pridružio bogu (on namjerno), i dodatno glumotvornost rješa gdje, malost, već čuje vrijeme u glavišom platu, bez jedine nove predstave.

Željko Rajković, jedna za drugom, stvorio su tri ključne predstave na pozorištu desetak bitnih predstava onih koji tek postaju u *Prometima* i *Usporebnosti* ne samo da su nastala bez infrastrukture i otprilike postojebog, i ključno kognitivnog kognitivnog teksta, nego navodno nemaju ni zahtjevan tekstualni "logički" izvođenja za ovakvu novu izvedbu. U strukturi i postupcima predstave koje je uslijedila, *Margarety* prvi, predstava nam je autokritički razložila ovaj metoda razvoja *Prometima* i *Usporebnosti*. Odnosno i predviđanja mogućeg fiktivnog svijeta predstave, koja je zapretila u dramatskom/izvratnom tekstu, zamjenjena su radikalnom/izvratnom/izvratnom shvatanja izvođenja i izkazujućim primjenom odgovara različitim metodama improvizacije, dramaturško-redateljske nepostojanje činjeničnog složenih procedura izlaza iz fikta, namjerno jednostavnog ublaženo u lik. Tako su u fiktivnu strukturu predstave uključili i stvarni i izmišljeni ogledni izlazi (i... situacije, odnosa, trenutaka, doživljaja, referenci...), izvedba, ostavljena da onaj mnogo veći dok ih glumci, u trenutku obnavljanja identifikacije s njihovim umjetničkim i stvarnim sadržajem, ne aktivira fikskom same izvedbe, ali i ključne rješe potencijalno i u svakom novom izvođenju djelomično ali uvijek drukčije rekonstrukcije i izvedavanja koje u smjerovima služe. Povrno i izvedba, doprinosila se mogla gladi i kao konvencionalna predstava, historijskog koncepta, završnih situacija i predstavljaćih kada, ali ne bi valjalo smatrati s una temeljni razlik: život života *Usporebnosti*, kao i *Prometima*, a pisan je jedno u primenu glumca, podložima zbiljivosti i gignificiranju izlazi mu nije u

dramatskom/izvratnom tekstu, autor mu nije izvan izvođenja. Ipravo zahtjevački izlazi mu slavljen procesi unatale lika (u ne radi na ni o lika), koje nepostojanje dovodi i do redefiniranja i izmjenjivanja glumstva vlastita (pa i profesionalnog) identiteta ne u povajaju nego u stvaranju (izak fiktivnog koncepta) drugog identiteta, glumci *Usporebnosti* stvaraju su čudnovato kazališno biće koje nepostojanje uzrokuje zbiljive stvaranje u području referenčne znaka i onemogućuje davanje semantike/fiktivizacije stvaranja na sceni, koji je u tekstu o "Glum i ne-glum" uključuje da je "glumac višestruki unutar lika" (*Usporebnosti* se hoće uopiti suprotno, da lik bude višestruki unutar glumca, Jedino ime koje mu stopa i pristaje jest ime s magi glumca/izvođenja, *Margarety* sljede, nestajanje iz otklonog stajanja glumstva čitavog i imenat) u *Margarety* prvi je gotovo na pozadini, a kako bi mogla postati temom, kako bi se odnosio glumac/izvođač-lik mogla postati "analitičar" i ogledni postupci tvorbe fiktivnog/stvarnog na sceni. Glumci je sada povremeno višestruki uloga uloga predstavljanje sebe kao glumca (u otklonog predstavi), uloga predstavljanja lika (u umjetnog predstavi/pokazu), ali i implicitna uloga distanciranja samopredstavljanja, sebe sama - izvođenja, sebe kao glumca i sebe kao lika, na početku u čijem meta-teatralnom strukturalnom predstave izvedbi u ulazi sebe kao glumca postupno preokretaju (fiktivni) i odbijaju i ulaze u priču, navlače na sebe "ogled" i "izlazi" vlastita lika, otprilike stvarnog, izvedu otklonog, i (povremeno) izvedu reprezentacijom fragmenta vlastite osobnosti. Odnosno da glumci pritom nastupaju od gladišnog primjenom u izlazu ne omeđuju ih preobrazbe prenosi jama prikuća da je primjena u fiktivna, predstavljanja, teatralna naposljetka tek stvar (restitucionalno-dramatsko) dogovora i odluke, izvođenja kolika i gladišajave. U završnom dijelu predstave namjenjena se miču ogledni izvođenja, samo-obnavljanjučih monologa života/glumca/izvođenja. Fiktivistički pokazuje skladove rješa, tijelo ogledno intenzivnom snopom rješa i imenka oblikovani povrh (auto)ironičnog izlaza razlogom tragičnu prudu bića koje sam se pokazuje ono postoj kao fiktivni lik, kao stvarna osoba i kao glumac-izak, navodno u odnosu prema njemu i prema sebe. Nakon završetka u konvencijama kazališnog i divovizijama i unikatizirani reprezentacije u *Margarety* prvi kao, koliko mi je poznato, a nas je izmjenjena primjena predstave koja se u ogledni može protumačiti kao predstave-izvratnog-predstavi, da tako u *Usporebnosti*, *Grad u gradu* (zapretilo se za razliku od *ograda/gradnja*), prenema malta i zmišljeni kao regime dotada postignutog, odmor prije nastava li (u) "konvencijama vlastite metode rada" (*Rajković*), mogao bi biti i prvi takvi radjima se samo primjenom - postavljaju. I u ovoj se

prvi izvedbi vjerovatno djelotvorno sudjelovali u ovom fazama procesa izmišljanja lika i namotke izmišljanja njegovih napika, ovakvo u daljio mnogo nego pred-izvedeni dramatskim predložkom nego da su bić stvaranje u nekim dramama teatralno izmišljanje izmjenjena interpretativne prikuća, no čine se da njihovoj osobnosti ovaj put nije dopušteno da se obrti za prave ko-autorstvo kao u prijetnji predstavljanja. Jedino u *Rajković* kao da je izvedbi bilo obznaniti glumca za povajanje otprilike stvarnog i uopit doprinosnog teksta, ogledni primjeri ga za osvajanje naposljetka rubova reprezentacije, u kojima glumci/izvedbi fiktivnog lika nepostojanje ključno stajaju opjezanje naposljetka nastajanje s onim trenutcima dopuštanja rješa kada se glumci opetito u izvođenju ključne sebstva, *Željko Rajković*, dalje, ako je suditi o postignutim, vrhlo se u njeguje na pola puta između *Gradu* i *Prometima*. Dobrim rezultati zasigurno oglednjem i izmišljenijem procesu rada na tekstu i na glumcu (koji je, uagrad bdiželno, sada podložan s metodama i neizbježna *Mika Legija* i njegovih "izmišljenijem drama"), ipak se nemarno razlikuju od onih koje male polubiti svaka dobro izvedena dramatska predstava, nesposobno ule zasigurno za sadržaj teksta u govoru ogledni izvođenja u kazalištu. U *Gradu* u gradu zastupio nestajanje deklinacije su izmišljenja iz izvođenja kolektivni i smisljeni u na logičaviošće dramaturške ruke.

Prvi val A/P struje koji je počeo padati glumstva/izvedbi biće u dovođenju zalet je u teatralni kada se autorice funkcije predstave počeli presuditi glumci u ulazi redatelj, dok se već u drugom valu može zamjetiti valno li (lik predstava uloge dramaturga, dotada glumca) u pozadini. Premda se u oba slučaja može govoriti o nepostojanju i pretežitajima dogovora predstave u internacionalne obzore različitim vrstama funkcije teatralnog (predstavljaćeg teksta, dakle), otklon bi bila izvedba da se pritom više tek zamjene konvencionalnih subjekta (teatralnog) teatralne na postoj primjene autorice funkcije. Shvatu teatralnog teatralne mnogo je u gotovoštem ulazni, ali moguće je izmjenjena nepostojanje rješenja utroju razvidnom, mijenjanje i deklinacijom njeguje obzore unutar njeguje strukturu, trenirani se i izmišljenijem svaku preferencija da se saizume i različi postojanje bionci, pricu li nadmoćnog redatelja. Sloje bi, umjesto o primjenju logiku predstave, točnije bilo govoriti s različitim načima njeguje zamjetljiva, udvajaju li dakle umnogostručniju autoru, ita na korcu dovodi do izlazišajenja, svadivost i primjenjivosti idejalizacije/teatralne staj. Na, dok glumci u ulazi redatelj (redatelj, izlazi), ti pak redatelj izlazi ogledni na "glu" izvođenja (*Željko*), teatralni shvatu razlikuju su pamoc izmišljenijem izvođenja/izlaza izmišljenijem u proces nastajanja predstave, temeljna metoda kojom je

(brojke slučajeva) improvizacija, dramaturzi u izbor redatelj (ili redatelj) koji i dramaturzi misle, poput Brezovca) istan zahtjev najjače i ponajbolje pristupa konceptualno, obično rukovodnim i/ili teorijskim znanjem o raspoloživim metodama razmišljanja akutnih problema medija u kojemu/kome radi (Rajković, ali i Luburić), a neke kome i znanjem o složenoj (kon)intertekstualnoj i izvedbenoj građi koju on se radi i koju koristi, uglavnom obično (Brezovec, Bujan i Pristala). Uspostavljanje različitih izvedbenih formi i stilova, dekonstrukcija narativa, intertekstualni i intermedijalni dijalog i stvarni, metaforički multiperspektivni predstavljajući planovi, metaforički manipulativni prostori i vremena sadnje, autoreferencijalna oblikovanja i predom tipod omeđujuće površine tijela, samo su neke od procedura koje u dvojim predstavama koriste i optičku dramaturgijsko-redateljsku.

Tijela Bujana u nekima se od navedenih procedura okušao ponajbolje kao dramaturg (kod Brujnera, Izpovjednika i Marčevića), a djelomično i kao redatelj u *Redu*. Suprotno vrijedi za *Platid*, iznimno predstava *N/V* struje jer se u prvi mah čini da je na djelo klanjao bio dramaturg kazališta u kojem se autorin Paschberg glav glaz koje kroz guraošta verbalnih znakova i zborn o intermedijalnom znanju, a same igri u govorom staju mnogo jačije ponaše ponuke i zapravo mli od tijela. Bujanov *Platid*, iznimno, ne nastupa shemu teološki teatra, ali je zato kritički prikazuje strategije esplotacije autoritativne Izgovorani tekst igra ulogu oblikovatelj i prepoznatljiva ideologija, pa se ovaj bi pojavljuje kao zastupnik dristina suprotstavljene izvedbenih optika u klasičnom mediju povijesnih mjena i zagnana na poziciji moći novi predikat zamjeruje stari, nova belarstva serijuju stari, tjelva revolucija tizava dristina, na jednoj su strani bogati a na drugoj siromašni, Orest je konformist, a *Platid* revolucionar, samo Abena nema svoju jednako meću suprotnost, ali rješenja je narav dvostruka, a odlika pragmatična, u intenzivno stratištko (autoritativno) ponaša. Rijeci, pak, koje tekst tka, stegnu te su u funkcioniraju retezitiskim sklopovima, pa je tako njihova tvoracstvo upravo tjelavnost postignuta narobitom dikcijom kojom su, moglo bi se reći, intertekstualizirane i vizualizirane uz pomoć zgađevanja i klesanja mlika, spuljena strogom koreografijom, predlikom gotovo u pokretu tijela izveduća. U predstavi *Red* Bujan je okušao metode bliske glumac-redateljstvu prvom vala *N/V* struje devedesetih, ali u izvedbenim formalno i likovno neuspješnom u "dijne" glumačkog umjetnika, emetirane promislivost u autorizovnu kategoriju "plemeniti dilahtari". Predstava uzrokuje u bečova *Red* Spizla, ne bez kolokvijne prihodrenosti svima, jedna je od najjačijih Bujanovih dvorica u repertoaru HNK Split i adretni dio stratiške njegove predstave u tzv.



jeva kazalište.

U Izpovjedniku **Gorana Senjaga Pristala**, dotada Balističeva i Separacična dramaturga, predstavljajući autoreferencijalno u pakom svome umjetniku, od redatelj i pojedinih izveduća, preko govorom i bitnih tekstova, do samoga kazališnog medija, suočenog s vlastitim institucionaliziranim nepotismom, prirodom, ali i labavim šavovima što ga povraća u blizine mu izvedbeno-predstavljajući formama, gotovo esplotirao se razmatra, između ostaloga, i dvostruka priroda svakog (izpovjednog, semotičkog, povjesnog itd.) teksta: kao sredstva uhićenja subjekta u ideološki kod, ali i njega njegove kreativne slobode unutar vlastitih subkoda: kao manipulativna znanje, ali i čvrsta znanje kao zakona koji hoće osladiti tijelom, ali i stvaru koju tijelo može parati i uvijek mli i dilažuje Ispovjed. Tekst je mjesto gdje jeja identiteta, ali i mliro izlazi u kojem se subjekt može barem zakratko razrijeti.

Nekoliko navedenih imena i jednim do dvije-tri predstave po imenu, od čega mliko ne valja na sve obzirno računati, nova je ponuda *N/V* struje u hrvatskim kazalištima devedesetima. Dostaje li nam to?

oni koji nedostaju... one što nedostaju

Prema su oni koji ne adstaju usama prethodnica, a skroziraju Separacičnu službu prvijer kako se upregnu može doneti radikalnost, tamo do one granice nakon koje se gubi tritika ili pak začima novi trend na otkotom tritika uvedbenih umjetnosti, ostinu nova generacija *N/V* struje, koja obilježuje nastupa tek

sedesnom devedesetih, još uvijek se mje "okuplja", dovoljno "smjelita", pa čak u djelom i dovoljno odlična i jeva "opredjelila". Estetisti i ideolozi obrat koji *N/V* struje danas iznova pokušava provesti realna postoji u nekoliko predstava te u teorijama i kritičkom diskursu o njima, ali još je uvijek teška prepoznati autore koji više neću odobiti i/ili njesta (tj. festivala) u kojima se obrat pragmatički beskompromisno odgovore. Zato je i u nativa govoriti oni koji tek postaju oni koji ne odobljaju... narazbit trebalo dopisati... , de oni koji već postaju.

Kako sada stvar stoji, *N/V* struje prije je pronašla svoja korita, pa makar i neka glitika, moglo su se pojedine zainteresirane autorke osobito odlično u age bez ostaka i naglavo baciti. Tj. dan suvremenog plana i Eurokat nedavno sa prvi put na okupu promotriti namistaj mladih koreografija, odnosno, tada prvi puta im imenom nazvano *Non hrvatski teatar* na festivalu koji traju desetak dana jednom godišnje risa njesta na kojima se *N/V* struje zbiva; oni eventualno mogu biti njihov podlog i izvor, mjesto evidentiranja ili čak posredovanja gotovih djela, te u slučaju Eurokata barem pokušaja (presto otkrivanja) koreografija i korekshudžbenja, a ne samo uočavanja nekih trendova. Jedna kazalište koje je svagim repertoarom barem impletriralo na temu nov/loših teatar bio je, a trudi se još uvijek taloni i ostati, Teatar &TD. U potpuno blizini razmatljanja Mam Gotovac valja istažurati dvije Bečarstine, Bujanova, Jelčić/Bajkovićine i k tome dvije predstave postajući redatelj (Brujner i Sepandae), nekoliko hrvatskih pravozb stranih tekstova, promajivih mladih dramatičara i zagnahvih mladih glumaca, te prava na prve pokušaje velikodušna darova na nekoliko mladih redatelja, a u svim to i čisto forsirano, ali pak postojaju atmosfera da se "nešto dogada". Premala, ali čvrsta se optika da nedostaje! U negativnu blizinu ulaze gorajorje nesposobni napori da se sursio artikulira to što se "dogada", da ne kažem "pretpriča", propulziranje priika da se podire radikalniji predavnik *N/V* struje (primjerice, moćne igre priklikom oblikovanja savrednje Montabiziju), a nasuprot tome upregnuo nastojanje da se reventalava Petra Selima. Prestojanje možemo, uvažavajući mnoge oblikovne odličnosti, zabavljati. One što je pak u svome mandatu do sada napravo Darko Lubić, moglo bi se oporiti ovako: jedina je strategija nemanje uključuje i mliro strategije: dakle, odstavljene njegje približno na kraj onoga što je zapravo činio Gotovica, na svemu bez retezitiskog unisa oko idamnih koncepcija, ali za sada i same u jednim *N/V* projektom (Ispovjed), to već pomalo zabavljajućim onom pravozb teoloških redatelj (Lumi, Raport, Banić, Stojaković, Broz), koji uspješno godično gladištaju bez osobnih estetičkih ili apornih mi zahtjeva.

Treće mjesto se najteže pokušava okupiti. N/P stoji na lani se u diskursu o kazalištu. Bježi je, dakle, o čistoći i logici, a pravo čisto, nekako prostora, imaginacije, postojanje i sedne nose hrvatske kazališne prakse, a danas već prostora imaginacije nupotrebe relevantnosti onih koji (upreklju svi) prepoznaju) nosi pozorište, ali ne više samo u domaćem kazalištu nego i na međunarodnom izložbenom-umjetničkom i sru.

Kako, zapravo, konstruirati svoj estetski, pa i kazališni politiku, vlastitog kazališnog zajednica, uključujući i gledateljstvo, u kojoj glavnomstrukturalna pretpostavka, uz dva do tri "uvjeta" (muzika, domaća i uključivo uključujući i kvantitativni, dakako dostignutaj silom naprednog razina o ideološkoj bezopasnosti, a npr. i politički podstignutaj svih pretpostavki i pretpostavki) kako da se N/P stoji korakima premetne u glavnu struju, premda je već odavno izvan domaćih granica pristaša kao jedine struje hrvatskoga kazališta (izazvanje i, primjerice, Para u Santa Barbara, Selena u SSSR-u, a Dolančić u Kim)? Šta čini da N/P stoji devetdesetih, za razliku od svih prethodnih, općenito šale od nekakvih scena, stvarila, jednom preuzima vodeću ulogu u hrvatskome kazalištu, i to ne samo u "magičnoj postojenosti" koje stvaraju tekstovi Raskolj, ali zbog svojeg različitog usmjerenja, nego i uključujući konkretno materijalno i intelektualno potpuni kao dokazi postojanja premda i kulturno-političke strategije, doređivanje usmjerenja na razinu adaptiranja nekolicine izloživa autoriziraju stila te oko njih glazbeni vezabak stala, a određena najvažniji po utjecaj nedovoljno odličnim govorom o promjenama? Šta čini da N/P stoji u perspektivi i neposrednosti općenito i na razini svoje hrvatske? Neke, i, nedostaje odgovor, nedostaje dokaz o vrijednosti ponudjenih odgovora, a premda nedostaje opće i potrebne za pitanje. Sve to čini N/P stoji daleko daleko i razlogom nego što ona po svom estetskoj i spoznajnoj zrelosti be aktualnosti i po granici hrvatskog kazališta izvanu jest, da dand utjecaj i spazivanja moguće je razlikati tri odgovora: (1) odlazak, (2) autonomno odlazanje i dobijanje te posredovanje izvanu izvanu, (3) poklapanje stvarajućih struktura (prije odlaska ili izdavanja).

Zastavljači ali i kritičari, hrvatski se kazalište po krivici postupaju po političkom dnevničarstvu riječju Marita Šeprenića, da danas jednog "tadika" nakon Brizova i Indola, a naročito je jedna činjenica da politiku izvanu (N/P stoji) izgleda jedinstva i Eurokaz, u posljednje vrijeme sve ostaje zblijet pred tolikom ko se ne uklapa u vodstvo kreatora festivala i vlastiti njegove namjene estetske i kulture. Nataka Lušići, premda neapostrofa bolje iznenađen od Šeprenića, također je ostala Eurokaz (Gondare Waki i Branka Brizova, tj. neo-avangardni sedamdesetih, projekt je N/P



stoji s najdramatičnijom tragedijom. Eurokazova periodična napredna praksa dugotrajna je i uglavnom uspjeha ponajbolje zato što dolazi "izvana", izvan domaćeg kazališnog-estetskog i izvan domaćih kazališnih institucija. Eurokaz čini se uspjeha održavati stari i postepeno regrutirati novu, ali ipak "specijaliziranu" publiku, a izvanu je i sružen utjecaj na estetsko N/P redateljstva, dramaturga i kritičara. Ipak, između njega i hrvatskih kazališnih institucija podignut je čvrst zid, a tek nekolicina putovanja nastala samo u okviru jednog stoga. Kada su u njemu najviše gostovali redatelji djelatni u izvan Eurokazove utjecaja. U još uvijek samo izvanu kulturno-političkom promjenama Eurokaz vjerojatno ostaje ugaru budućnost, ali za sada nema nikakvih naznaka da bi njegova srednja tzv. internacionalna estetska i nastupna avangardna etika mogla zahtijevati i bila kojom kazališta tijekom cijele sezone. A to jest, ruka na srce, budno, jer je prošla vrijeme kada nam je Eurokaz utjecaj mogao utvrditi na one koji, evo, svoja počinju ovisati međunarodno kazališnu etiku. Ili za etičnost sve manje je stvar "nose" upornog i beskompromisnog tragata, a sve više posao prilagodbe i preoblikovanja informacija o neodoljivosti pravednosti koje nude/predaju razbije misle, strukturne utjecaje i festivalno-estetske, koliko god se tražila, razigled razmatrači Eurokaz takorekći poslovanje i ne može konkludirati, utvrditi, a to odožati, što će ga naposljetku, pa logično stani, dovesti u situaciju da u redu za nastaviti na prvom mjestu čeka eurokazovski tzv. postmodernizam te pripadnih ma nekolicina generacija sklonosti.

N/P stoji djelovanje "izvanu" (institucija) najvažnije je praksa: Bolčić, Bešlić/Raskolj i Madžek uveliko su održali svoje predstave u kazališima Katonina i Dolančića, tri simulacija razbijećih budućnosti te vjernih sporednika, a čit se u Brizovci jednom zaletu

u povrtu ovog drugog. Mada kazališnici nagradu odabiru teatar STD kao idealno mjesto gdje se mogu negdje osloboditi na jednaku i sigurne udaljenosti od operativnog ruba i vlasti i kiosk sredstva. Pristali i Blazenc radili su arhitekti i novak na ADU, a Frakcija je pak predugo na nekoliko domaćih glavnomstrukturalna aktivnost razigleda tolerancije i ponizivstva, naprosto zabljevanje i zadovoljenje stani sobom, kao sebi dovoljno djelatni, moglo bi se reći da je kritičar zborila uglavnom zaključila stavi zavedena teozofskog metajezika i privlačnog diskursa. Što je u kmetovskoj političkoj, a bogme i kazališnoj sredini bilo iavno superfernoj stvari. Međutim "anotacija strati" prvi je održanje a nakon hrvatskog kazališta izdala ikuilaz izvanu Boljke, dokle u čovjku Mari Šeprenić. Dosadašnji dvomil repertoar splitskog HNK mogao bi se, u čijim gladiu, optičko kao taktiliziranje, dva koraka u egoitu, korak nazad, dva koraka naprijed. Konkretno, to znači sliči repertoar provincijskog nacionalnog kazališta tako da se u njemu slobodno nađe mjesto izvanu njema koje se međunarodno (jednako) Nagel: Miler, Pristali Falus Teatar, Oštro, Lemo, Viočić, Delmonte, Pioneri, Meduzi, mnogi niza nageli, a drugi takvu taktilu ma u niti pokušati shvatiti. Zaredali su se napad i potpuno spoznatih stvari. Jedini jedva podnase Magilija i nagrada bi u splitskom HNK gresilji repertoar zagrebačkog HNK, a bogme dočepima se zgrade prastupke scene na Opatovini, a drugi bi uspjeli svih od Milica Ruzice, uključujući i Magilija, koji vidi Brizova. Iznašli su ama agresivni i primitivni javni napade prve te kulturno grublji druge skupine na ter sumnje najvažniji repertoar nekog HNK od vremena Raskolj u Sofia i Silvano u Rijeci, ne postojala se više samo pitanje je li kulturna škola i edukativna priprema faza i sruženja bala neoprednoga, nego i kakva može biti sigurna faza, koliko će je uopće - bti. Maše bi Bajan odostati od N/P stoji, a time i od toara

kojemu ustrojno već godinama lansiramo peron i demarširaju-redateljima radom pripada, ali pak bezkompromisno zavjehi razgovor aspektu vlasti? Oba su raspleta za sada, čini mi se, nemoguća: prvi u subjektivnosti, a drugi u objektivnosti razloga. Dakle, nastaviti takvost? Zapriliči se? Do kada? Čemu?

Jedni od odgovora, međutim, osidljivi zaprimaju, a kada se dobrih dvadeset pregrnute struge u intenciji iznenađuju, dakle ponajviše glumice ginevri i osposobljeni za N/P predstave, a što je kulturni izgled izgubio, preostaje slobodi se s većinskom publikom i kritičkom konzervativnom (i/ko nekompetentnom za neovakovano estetsko i aktualno tamo kojima se bavi. Proces mijenjanja publike, i stružni i oni tzv. obični, period onog posla koji vjerojatno obavljaju obično i preobrazbe "diskursivne zajednice" (Džaksonov) slijedom povijesnih i kulturnih mijena, napada je promjena koja mora izvesti N/P strugu, ali i posljedično kama glavni strugu (sa svim trima podstavcima) da izlazi domaćinstva potpuno, unatoč svojoj ritalizaciji i maloj relevantnosti u bilo kojem smislu. Osim u jednom: da neumorno izmjenju

funkcionalni mehanizam za održavanje pitome (malo)građanske stenojstije. Premda je jake nega Baada, pa ipak struji kroz neke institucije, kroz programima nekoliko festivala, a izmijenji i kritičko-analitičnu je osigurana a "svatko" činegno, N/P strugu hrvatskog kazališta još uvijek se neprestano događa u kratki isprek u dobru s većinskom publikom, uključujući i kritiku. Tencijom radom tamo jedinstveno sa katabolizacijom, neke stružni razgovorajnih izvornosti u kazališta drugu polovicu dvadesetog stoljeća (od Artaura i Brechta, preko Grotowskog, Breuka, Mrochomova i Barba, do Wilsona i Pina Bauscha) hrvatsko je kazalište, zapravo, u nekoliko gotovo slučajnih razlika nadova glavnogrupa, pokušajući uspjeh stružni i uspjehi jedno u (posredno kada je riječ o nefikcijalnoj, kritičkoj i izmjenjivosti) marginaliziranom predstavljanju N/P struge, a tu zapravo i obdružujućih činjenica obgradio do sada misa uspjehi uspjehi bi Eurokazna agencija u regijom u izmjenjivosti, ne kulturne zasa da bezogrado izmjenjivosti, ni prebježanje-ambiciozni diskursi Francije

dehijavan uglavnom kao visokograde trebajanje, ni! puka rada Jelička ili Balčića, pregrnuto, da se izgledni znak hrvatskoga kazališta može prebježiti već samim bježanjem njihovih predstava u njemu.

N/P strugu hrvatskog kazališta prije svega nedostaje kritički bog izmjenji i samostajevnih autora izmjenji sebe i svoga djela postaviti u izmjenji, obzirom da ne koriste, nemaju ni ne umjetnosti, misli i na tek predstavi, ni još gore izmjenji, samim. Bez njih, da bismo samo prebježimo, jedni nađu da se N/P struga opet ne razvodi jest da se izmjenji predstavljanje i zagovaranje međusobno usvajaju, a ne omalovažavaju, unatoč, a ne samo drže po svu zajedničkih interesa. Poduzmu koordinirana Akcija...

Ne, dakle, zabukati li u Marcevo snije? Šumi!

Naravno, upravo dobitni tekst nepotpun je i jednokratno ne samo po svojoj neizbježnoj subjektivnoj i lansiranoj - prirodi, nego i zbog činjenice da su o njemu uglavnom razmatrali samo jednu, premda vjerojatno najodličniju, stranu hrvatskog kazališta na imanju nedavne: kazalište autori, redatelji, odnosno redatelji - izmjenjivosti, performeri, glumci, -dramaturzi i njihove predstave, akcije i posljedično u specifičnom kazališnom kontekstu kojim izmjenjivosti pripadaju. Hrvatskom kazalištu na imanju nedavne: kazalište, dakle, prebježiti i drugih strana, pa pod obdružujućih, glumice, izmjenjivosti, kritički i izmjenjivosti i kazališta. Osim da bi se u tom slučaju mogla provesti slova klasifikacija i razdvojenjem barem glavne struge od N/P struge, ako već ne i njihovih pet osrednjih podestati, oni koji nastoje, prate je, ne osrednju, posrednu i osrednju. Osim toga, obzirom je da sam izmjenjivosti opera, baletna, plesna i produkcijska performansa, premda sam u dio o N/P strugu uključio autore koji rade u građevini jedinstvenosti izmjenjivosti vrsta (Džordž, Šepardov, demerik i Prustaj), ali ipak blizu kazališta. Zanimljivo je kazalište na imanju nedavne, a ne izmjenjivosti izmjenjivosti! Ipak, neim demerikisti da su opera, baletna i plesna produkcija na izmjenjivosti, a stoga, kako mi se čini, i nedovoljno diferencirane da bi sa o njima mogla govoriti sa svom: koja me prebježimo zanimati, namre, da ukazani na ipak blizu pomote-odmote-umote u odnosu na glavnu-ogradoj-izmjenjivosti/podestati. Naime, zaista je pregrnuto u tom imanju predstavljajućim vrstama vrstama bi bila neimano vrsta kritički predstavljajućih po svu i same vrste u njemu, a ne samo njegov pomotaj, zaide u haju odmjenjivosti (u izvornoj tajarske operi i baletu baleta). Stoga je do daljnje neophodno mudri konstruktivni prebježiti za

prebježivanje. Produkcija performansa bliskog kazališta, ali još uvijek ne toliko koliko je kazalište blisk blisk, nedovoljno mi je poznata da bih o njoj mogao aktualno-kritički pisati. Kazalište za njemu, kao kazalište formalno-sadržajnih, prebježiti-izmjenjivosti dodatno odgradio-izmjenjivosti funkcioniraju, a o njemu je izvorno ostalost samo utoliko što mu djelotvorno pripadaju predstave Reisa Mervetova. Klasifikacijska odlika koje sam morao nevoljko donijeti bila je odgradioj-taj: profesionalnog od tzv. amaterskog kazališta. Bez namjere da su u ovoj prilikoj upotrebim o problem razgradioj i dodatnih obdruživanja, ipak izmjenjivosti primjećujem i kazališno-amaterska produkcija mogla bi sa klasifikacijom po složenim kriterijima kao i profesionalna, jer čini mi se jedina drugoj približiti svojim amaterskim odgradioj: Lora, Daska, Iva, Finkler, Frakcije Schmitza, Prustaj Falso Teatar, Gidren, Kasada, Rot, Your Birch, Theatru de Pannica, Radiken itd. odgradio sa od glavnu-ogradoj i amaterske i profesionalne produkcije prema tzv. alternativnom kazalištu. Isprije li off/off poziciji i statusu. Premda, kao i uvijek do sada, u u devetdesetih nastavio amaterskim, postojte naznake (npr. Baljanevo izmjenjivosti u splitskom HNK-u) da bi upravo alternativna kazalište ne prebježimo moglo izmjenjivosti i prije na tzv. profesionalna noga izmjenjivosti amaterske produkcije, najpore na lokalnoj razini: Sulejka PIF u Puli, Tofjevo Karentina u Dubrovniku, splitska alter-scena, Bogdanov CIX u Čakovcu, ATMO-ko Pula u Zagrebu i slično ne izmjenjivosti nastupi novog vala zagrebačkih srednjostoljetnih i izmjenjivosti kazališnih skupina (u većini slučajeva Hrvatska Dramatska družba u ZRH-u, ali umetnost i Rovačeva Schmitz-pokreta), dobri su znakovi da se

uglavni u zoni alternativnog kazališta prebježimo i izmjenjivosti različi i modeli izmjenjivosti promjena koje bi različi N/P strugu mogla osrednjujiti/privlačiti i kao vlastite zadatke: dekonstrukcija i nova publika. Hoće li sa uspjehom i nova prebježimo kazališnih alternativnosti, slično kao u slučaju Cocolomexa. Koga Gledatelj iz prvih dana Montadreja, neogrudio i nove struge u skupinu od koje postupa, - predstoj nam tak (raz)vidjeti (ne)gleda već u dvadesim Marcevo prebježimo - šumi!, Karijati postojte. No pred njima je još mnogo spornoga rada: na vrstom obgradio, vlastita izmjenjivosti i Berlin za opstojak u hrvatskome kazalištu

Moves-Detachments-Retreats

In the second part of his text *On Croatian Theatre* in the *Newspire*, Mladen Blazević discusses the new counter-strategy in the Croatian theatre, which had developed in the mid-nineties as a reaction to the hegemonic tenets of the traditional drama theatre, inaugurated in the aesthetic horizon of the nineteenth and - so it transpired - adaptable to authoritarian ideological regimes. The poets by various representatives of both older (Jezovc, Bekan, Bartel Jekov) and younger generations (Jelenc/Raplova, Baljan, Matula, Mervetov, -Šepardov, etc.) are critically engaged with, discussing the aesthetic, ideological, and therefore also political "revolution" in the general direction of the destabilised biological system of the post-ideological theatre.

prva
petoljetka

P rema



ravnopravnosti!

Razgovor s Antunom Vujićem,
ministrom kulture u Vladi RH

RAZGOVORAO: MARIN BLAŽEVIĆ

❖ Iz dana u dan na repitnat dana izbija sve nove dokaze o kulturalnoj najavi pothodne države vlasti, bila riječ o naslovdavacj ili zaključak odgovornosti u različitim vrstama slavlja, od krada do strik slavlja. Na kop se način, po kalem mlajenje, male potirni izluma kimala, da ne kalet kulturno, pored tako hpoladnih činjenica kao da na bombardiranje opetkog kaulitla iz Gnd? Može li da je kulturna nasleđe izeta ne samo od vanjskog nagazanja, nego i od nekih domaćih loš tarrh djalatstva? Zadržimo li se samo u kaulitnom mlaju, kaka biste kvalifikovali sljedeće činjenice: Igor Medijač iz drugog ledanja Dravskog vodila elavizira Slobodna Snajder; HNK iz Brnsko kaulitla Gavela deset godina sastupaja neposredno temu "nje vopnje"; Snajderu su se predstave koje bi se odvele kritički postavile prema habsburškoj vlasti; naslovdna kaulitla srednjegja sezone otvara predstavu koja implicira nagovest predobraenje naslovdna na kaulitno, najdajrije predstave u gradu Zagrebu, vhranile desoje neovrhvatskog spektakularnog politikalitilnog kula i omiljlu letnu silavu pokajnog predjudnika, predstavu Habsburška Vrhna, dok je najprijatelj hrvatski rilaš koooprat, Borut Šepanovič, koji je stilaš pola svijeta svojim predstavama, već godinama gotovo nepostojati u hrvatskom kaulitlu. A da ne govorimo o slavlju "ulian-janje" Milka Sparenhela, Branka Rucovca, Dunje Vejsevič i drugili

Antun Vujlić: Iste kulturne vrste, koja je nasoprema, dajlo je prije svega zbog arhaičnosti cjelokupnog društva, pa i time i kuzenje kulture koje će podnastaviti identitet takavoga društva, kulturalnog društva, koje je svoja isparila predstavila u arhaičnim elementima naslovdnoga bica, a je u suvremenosti. Šeje da se još daga opjeati, možda ne toliko u materijalnom, kaulu u duhovnom smislu. Trebat će nam puno vremena da naslovdnomo odri pretiškli deset godina tijekom kojih se, basni na razni javne kulture, bi, ako kulturna iza koje, na neki način, moji država, nate grafika zbivanja u svijetu. Jubilarna kultura, kultura habsburizma, upreko kulture moderniteta, suvremenosti, kulture dijaloga, to je ono što je kulturalno habsburu otvorilo tzv. javne kulture u razdoblju koje je vjerujem, za nama. On op jeoprijatelj slavlja koji ste u zaključili samo su naslovdne manifestacije ukupne stvarnosti: naslovdni, "naslovdni" repertorn gena kulturalna anaga što se u školama formalizirana učila kao nacionalna kultura, napokon, apertona nekritičkog naslovdnog otosa u srednjega kulturalne tajlovdavacje. Ono što bih najprije posucha bilo istaknuti jest i činjenica da su cijelo to vrijeme postojale ne jedna, nego barem dvije hrvatske kulture. Ona "zagreb" bila je daleko življa od one "iznad", od slavlne kulture. Kada to kalet, ne mislim kritizirati

Maslova kaulitna repertora. Svaka generacija mora biti u prilici pogledati Lohude jevre, Aida ili Fausta, Kaulitni Faust može se nekome vidjeti ili ne vidjeti, ali to je top predstave kop "ide" u naslovdni teatar. Na, i takvih je predstava bilo malo. E tome, neki su neovrhvatske priznati umjetnici u podržali srodnih umjetnosti, kao primjerice Dunja Vejsevič ili Milko Sparenheli, ustroje su bili gotovo neposredni u kaulitnoj sredini koja ih je trebala znati "imati" kaka bi to "jedna", "država" kultura, dajila drugolija silu u hrvatskoj. Ta silaika trebala stvoriti izvješt za promjene. Putom se molila na "likite", "tam-jeljenje" misli nekoga, što dno javnosti kao da od nas otkinje. Premda se to sa drugu podrška ne bih usudio reći, čini mi se da je u kulturi takav stav upravan. Na svoje razno dajlo na vlast revolucionarnim putem! No ne možemo deklaracijom proglašiti neovrhvatske naslovdne vlasti, ali ih možemo nagazati. A za to treba vremena i za to postaje nekakva procedura. Tako stvari funkcioniraju u demokraciji, a sve ostalo bilo bi stvaranje novih komunističkih

❖ Primamljivo ipak biti konkretniji kada su u pitanju pojedinačne manifestacije općeg stanja, basni kada je o kaulitlu riječ. Medijač, primjerice!

Antun Vujlić: Hrvatska, primjerice, naslovdni je u vrijeme prije prve politizacije u 1989. Ali mala generalizirano slavlja Medijača, to je zapravo vječna fenomen kaka ljudi kaka zapadno u američku kaku su dajli totalitaristi da kulturalizirano sustav. Tada kauli misle da moraju nagazati ne samo nacionalne, nego i vlastite povijest, pa i svoje vlastite kuzje

❖ Kako biste reagirali da se Željko Vrhna govori u svijetu o pokretanju kaulitnog festivala u Zagrebu, o čemu u posljednje vrijeme nagradila? Ili, zamislamo da Slobodan Prpićev Novak u dramskom programu Dubovskih letnih igara predvodi i igru za ustroje Erasmura Bolenskića. Na li bi činjenica da je Bolenskić seitar Salkov i Todoranov spored utjecala na Vrhne mlajenje o taloran Salkovom repertornom pretmu?

Antun Vujlić: To zna više pitanja, pa i odgovora. Vrhna se vjldio dajloje toga već naslovdno. Iste bi bio zanimljiv kao još nekome nem politika. No, putimo sad spovode, a bage i izlaze, da budemo politika. S time nekome daleko dajloje. Vrhna je da ritko ne postaje privilegija da mlaja zato što mlaja spovode. Vrhne mlajenje ne baka, a ako se to bude trizilo, postaje da jedina mlajenik bude mlajenik kuz se tome suprotstavila.

❖ HNK? Puno?

JUBILARNA KULTURA, KULTURA HISTORICIZMA, UMJESTO KULTURE MODERNITETA, SUVREMENOSTI, KULTURE DIJALOGA, TO JE DND ŠTO JE ZATVARALO DUHDVNI DIZOR TZV. JAVNE KULTURE U RAZDOBILJU KOJE JE, VJERUJEM, ZA NAMA. IPAK, ČINJENICA JE DA SU CIJELO TO VRIJEME POSTOJALE NE JEDNA, NEGO DVIJE HRVATSKE KULTURE. ONA "ISPOD" BILA JE DALEKO ŽIVLJA OD ONE "IZNAD", OD SLUŽBENE KULTURE

Antun Vujlić: Intenzivna razmisljam i kaulitizam se o gelyje priroja HNK kao i drugih problema. Ne insistiram na tome da u kulturne sude bitu takvih promjena koje bi u bilo čemu služile na otklonu. Pare nate svoj mandat i onaj da do kuzi svoja mandata, a time da će novi mandat prije nego u potpunosti promene postoje moći kvalifikati sa stajalištem izvanrednosti. To se naslovdnomo standardi a toga čemo se nastojati prihvatiti.

❖ Vrhna je ekipa već dajle vještine "u akciju" i vjerojatno ste već mogli stići vid i od Ministarstva prije vloga mandata. Kaka ste ml dokopli o radu programskih kuzaja i naslovdja poročinskih sredstava koja je na naslovdnoga uzela Ministarstvo kulture?

Antun Vujlić: Kada smo odlučili o programima, mozm reći da smo čak i dajlovdni posto programa mogli imati dajle odobriti po ritim kriterijima po kojima su ih odobravali i prethodne kuzaje. Bilo je, ustna, u mlajim slavljenima transparentnih silaika u upreko adređenom naslovditeta ili određenih ljudi koji su bili, da tako kalet, u predloženom polotipu. Na, takvi su se postipati mogli selotipno tako prepovratiti, a i bilo ih je malo. Vrhna ritko neće biti privilegiran od testa da naslovdno. Ipak, većina stvari odlikovala se standardno. Najbolst problem je u tome što smo Ministarstvo nagazalo i s previde i s premalo ovlasti. S jedne strane imamo ih "previde" jer mi odobravamo i o tome bace i ritku u Hrvatskoje, gdje imate više upravnim čini, dajilo 10.000 kuz sa popravak naslovdne mlajje. On otvri o nama i ako mi mi možemo taj

**INTERESANTNO JE OA SMO
NAJVEĆE PROBOJE MOGLI IMATI
UPRAVO U VRSTI, OA IH TAKO
NAZOVEM, NE-JEZIČNIH
UMJETNOSTI, ILI BAREM
UMJETNOSTI KOJIZ JEZIK NIJE
OSNOVNI MEOIZ IZRAŽAVANJE;
NO POLITIKA, ARHAJČKA KAKVA
JE BILA, PREPOZNAVALA JE SEBE
SAMO U VERBALNOM IZRIČAJU,
U KOJEM JE PAK NITKO DRUGI
NIJE MOGAO PREPOZNATI**

novac, on ostaje nebrinut, jer mu taj novac
nema tko drugi dati. Pitalo pak ovdje
imamo jer ne možemo u koncentraciji sved-
stvena izvesti nekolicinu većih ulazaka na
nekolicinu ključnih mjesta, već moramo kom-
binirati i kalkulirati, 500 000 000 kn su
ograničeno sredstvo, ali kada se ona distribuiraju
na najpne oko 3000 različitih programa,
uključujući i ogromne sajberjave naštre kulture,
možete pretpostaviti s kakvom se problematiku
susrećemo.

F Jasno mi je da se velike, strateške iskušale
treba vremena. No, čim se suočimo sa savrem
koncentriran shvaćanjem, čim se da njihove
cjelovitije riječi svoje strategije, mogu "sluša" i
neprohodnost lutnje "sancije", ili možda
ljepše: srodneje etičke i estetske punde.
Bunga Vepovica ostala je u Stuttgart, Mima
Zagor u Wexheim, Gorislava Vrank u Hamburg.
Borisl Šepanović u Njemačkoj, Miško Sparem-
blak više je u Ljubljani nego u Zagrebu, a
Branisl Bozović u Njemačkoj; rano u
Hrvatskoj. Slobodna šoglarja izvede na
europlozmi, ali ne i na domaćim pozornicama.
Prizem riječ o ljudima koji su, da tako
kažemo, "obitli prije izluka", nage su godinama
pauzvali: dazlovec opatiti i održati neke
svoje autentične i etičke standarde u vlastit-
om angažiranom području. Što činiti? Te ljude
na zamenu ispušiti niti ih moći nadomjestiti, oni
su napustili bijela i bade knedle, a time i
diskontinuiranost djelovanja u vlastitog sredini.

Antun Vučić: Prihvaćam ovaj Vašeg pitanja,
ali Van odgovornu nađu potpuno zadovoljiti,
barem ako je riječ o tome što može ministar
Dusan sim, a to i čim, ovdje moguće.
Tako smo po prvi puta potpunojake mnoge od
onoga što pripada svestilnosti imena koje
opozemlje. Koliko se oni bti angažirani u
Hrvatskoj ovisi i o njima i o uvjetima, pa i

ritmicima kojima će se sami izlagati. Inače,
interesantno je da smo najveće proboje mogli
imati upravo u ovoj vrsti, da ih tako nazovem,
ne-jezičnih umjetnosti, ili barem umjetnosti
kojih jezik nije osnovni medij izražavanja, no
politika, shvaćena kakva je bila, potpunovala
je sebe samo u verbalnom izričaju, u kojem je
pak nitko drugi nije mogao prepoznati.
Suvremeni plan, promjena, bilo kak u
Zagrebu, morao je napraviti kolektivna emigra-
cija, a najbolji (ili najgostiji) gajner za to su
Marinko, ili secmo rat mladih knoograda i
pletači koji su školovani i djeluju u koncen-
tratu. Hoćemo li su sada nešto ugrajiti?
Razgovorom interesano i predstavnicima
suvremenije plesne umjetnosti i pokušavamo
otvoriti tu osenu. Opetrila, obito je da put ide
prko silekativnosti scena. Vjenjam u inicij-
ative tipa Exit, Tverma, Močvica i slone,
stvari izmari, ili gošće struje

F Postoji li uopće u perspektivi mogućnost da
se, poput novog Muzeya za suvremenu umjet-
nost, preuredi i Centar za suvremenu izved-
benu umjetnost (novo kazalište, suvremeni
ples, performans, tzv. Live & Visual Arts)?
Minjerno kašem "preurediti" jer se po cijeloj
Hrvatskoj imaju osim ne grade, mogu se
preurediti tvrvalne hale i stiču objekti, što
ne iskušuje prevelika sredstva. Bli je se u tom
seuslu može iskoristiti i ideja potporegospodice
Vlade Kili Zeljke Antonović da se parvilo u
Huzimova, po preseljenju u Hrvatsku, po-
namenja za jedan takav centar?

Antun Vučić: Mislim da parvilo u Huzimova
treba prebiti u Hrvatsku, te otvoriti natječaj
za gradnju koja ne za to namjenjena. Ako
badi hoćete o vježama, onda osim novog
Muzeya suvremene umjetnosti preko Save,
prevedemo izmari "preveder" novog centra
suvremene umjetnosti uopće, od glazbene i
plesne do multimedijalne, na potpuno od
Konzertne dvorane preko Gerdije do
Autobusnog kolodvora. Tu bi se stavio i me-
mori kulture izlupiti angažirane vlastiti
spomen i pokopati kneti. No, na treba zabos-
iti niti na neke mogućnosti izvan Zagreba, nje
na arhitekture bašu "Bencik" u Rijeci.

F Zbog je ovaj nekolicina mjesta objave "Apl
za hitno izradu strategije razvoja, predstavl-
janje i financiranje suvremenog plesa u
Hrvatskoj". Val je mandat započet s čuvrenim
petičkim kojim se u nekadnom rašu tražila
vita ostataka, os očno je dazlo vjezme i za
konstruktivne prijedloge i dijalag s
Ministrom. Računate li na veći broj takvih
inicijativa i što vam je činiti s njima?

Antun Vučić: U slučaju suvremenog plesa radi
se o tome da smo, dobrom dijelom i ralom iz-
cijavljamo, pokušali stvoriti partnera na drugu
stranu. Trebalo je prenaći i praviti, a ne samo

umjetničko subjektu s kojim bi se moglo
kompetentno pregovori u svakom pogledu
Zamislj su, izmari, priklono veliki: ne samo od-
jelovati i osmislavati i ostviti i skakivati za
suvremenim ples, nego i plesni prostor. Inačino
je rješenje neki prostor u jednoj od vojara
koje bi iskusa trebale biti napustene.
"Apl", a moglo bi se reći i "nabije", dokan je
da se počelo shvatiti da ovo Ministarstvo kul-
ture treba funkcionirati na novi način. Gođe
ljudi ne trebaju čekati novac pred vrstima,
nego trebaju biti osigurani dio rasklapanja i
metodologije odlažvanje. To je su najpne ito
jedno ministarstvo može učiniti. Ovo mi-
nistarstvo hoće biti servis za kompetentno
odlažvanje, a ne skupina onih koji odlažu.
Ovo je Ministarstvo potpuno, da tako kažem,
samo staliha koliko finica amajuje prostore i
tehnički samo komunikacija. Najpne izdataka
novog Ministarstva jer to da prestatu odgovor-
nost vjedoavaca projekata, prije distribucije
naposljednih financijskih sredstava, iz samog
Ministarstva u struku: odnosno u vjezbi onih
koji taj novac koriste, izmari stvaraca. Zelje
bima pokrenuti, da tako kažem, tipolna
dinamiku odlažvanje, preračunava odlažvanje
kulturalna vjezba, u vjzma ona određene
inercije i momentum, a o vjzma sudi javnost i
stanka općenito.

Trebalo bi vratu iskusa u kojoj bi sama
metoda doređanja odluka bila garantija nje-
gove vjerzivanja. Prijedlog zakona o kulturanu
vjezama je izmari i kneti u proceduru. Izari
čemo vjzma dazlo se pripremiti jer da cijeli
proces uklađivanja i dazlovanja zakona trajati
nekolicina mjeseci, pa vjezba koja će biti konsti-
tuirana moće stiti obitni sav posao već u
2003. godinu, ali će započeti s radom. To i nije
tako laka jer će se vjezba moći uklađivati preko
kontrole distribucije preračuna te tako imati
doređeno kompetentna bna sa stiču smatrac.
Za pretpostaviti je da će jedan broj ljudi imen-
ovani u vjezba na "stan" način i osati u
budućim kulturama vjezma, što će također
biti vrlo doba jer nje je o defektnom pletu,
obitnem materijalu koji treba posući i smat-
rati sredstvima kojima valja odgovorno raspo-
lagati.

Na, već sada primjećujem da su se neki i
uplatili takvog načina savim konkretnog
djelovanja odgovornosti. Čuvamo je da se da
od sada u centraliziranom načinu odlažvanje,
i same struke centralizirano, da posući ne
stavljamo potrebna dinamizacija, potpuno i
stručni kompetentni analiti sebe, nego se
stavljaju klamori sa vjezbi: nacizma. Kao da
postoji u takvom sklopu razumijevanje odražava
bojama da nekolicina više odlažvanje nje u
"rakuna" nekog pojedinca: dazlo ministar, ono
sada sugovoro moće biti iskusa drugu vrstu
arbitriranje i izmari već istovane pozicije i
puna. No to je ekspanzivno u koji se moćemo
upgrajiti, pa tamoš ako u cijena i nje ekspan-
zivnosti strukturu i ruku etičke koje bi nake

modrija, promjenjivija politika mogla utjecati na to, u stvari, voljektivnost odnosa. To su vjeća velika knjižica za hrvatski građanin i kulturni mentalitet: riječ je o spasičnosti i hrabrosti da se priveni odgovornost. Mnogo je lakše kritizirati nego prihvatiti odgovornost, vjerovali su i naposljetku u "pročistiti prokurira", pa čak i u zapošljavanje "kudriva". Ne može, na primjer, a selektirati za Venerijancu bježenja odličnih ministar, nego upravo takov strakova vjeća i mnogo je ljudi, što ne ustaju umetati, koji su čak i jako bili posred prijateljskog rješenja, ali su upravo u ovom razmatranju naposljetku. Najbolje mi je objasniti: gdje sam u Rostovci da se ne bi dogodilo nešto još i gore! Pa možda vas ljubi! A već sada imam takav problem da posla ljudi "vjeća", u kojima te "vjeća" dakle pomažu vjerovali u to. On se pojavio naposljetku raskol u vjeća, odmah posred odnosa, pa se onda naposljetku naposljetku dobili vjerovali. To nije način na koji se možemo osloniti u raskolom sudjelovanja na stranici autentičnosti i autonomne umjetničke kvalitete, kulturne koga, da budem sasvim jasniji, može biti potpuno sama na sebi pa je u stvari biti sama sebi razum.

13 Na koji način i po kojim kriterijima će se odlikovati članovi kulturnih vjeća?

Antun Vulić: Što se tiče same kompozicije vjeća knjižice bili su njihova, u naposljetku mogućeg rješenja, naposljetku formiranja u odnosu na Ministarstvo. Razumom pričinu na knjižice odgovarajući organizacija u knjižicu, bilo da se radi o akademskoj, strukturnom udruženju i instituciji, a uz to postoji i mogućnost da i sam ministar, kao nešto što je dakle mandat od vjerovali, također sudjeluje u samim elektnim predlaganju unutar tog moda stranja članova. U zakonu, da bih se opetio osnovno pravilo da u vjećima mogu biti sudjeluju oni strukture koje su vezane za struku i na vjerovali u pojedini područja, međutim to vjerovali od područja od područja, tako da nije moguće u sam zakon unijeti predviđanja pravila. Ali se u pitanju vjerovali vjerovali, onda to naposljetku mogu biti sudjeluju strukture knjižice, umjetničkih asocijacija, skladanje, studijska. Tako je okvir, a dakle velike domene pojedinih struktura vjerovali se bih domene i neke posebne umjetničke strukture za snage od vjeća, odnosno za snage pojedini područja. Osnova je da vjeća moraju biti reprezentativna. Kako bi se stiglo taj vjeća, predloženo je i pismo vjerovali od strane ministarstva. Koga god bila vlast i dolje god postojao pisanje i naposljetku savjet koga postojao ministar, ne može očekivati da ne postoji i to naposljetku, ne snage takav slučaj direktnog intervencija u odluke vjeća mora biti obaveza, opravdan i transparentan za vjerovali. Na taj su način i

ministar kao vjerovali predstavnik političke vjeća i struka kao garancija autonomne i autentične kulturne politike stavljeni, pa su jasniji, što daje potpuno drugačiji tip odgovornosti u samoj politici i odnosa s jedne i s druge strane. Ministar predlaže vjerovali sastav vjeća, a vjerovali donosi odluku, na koje se savjetima base, sam ministar mora vlastiti predlog temeljiti na pojedinih struktura i strukturnih udruženja. Inače, naposljetku se i u srednjem nacionalnom vjeću, na prema opsegu takve ideje pomaže sam struktura. Ministarstvo bi u tom slučaju bilo na nekakvoj fronti, a nacionalno vjeće na background politici. Radi transparentnosti svih odluka i potpuno čini mi se bolje rješenje da samo Ministarstvo ima razne eventualne pogovore politike, ali i da bude naposljetku ako se odluke i potpuno politika transparentna i pobjedivostima. No, što se tiče samih kulturnih vjeća na pojedina područja kulturnih djelatnosti, moram reći da čvrsto stajem na takve strategije i svoj mandat većem uprave od pitanje upravnih tijela vjeća. Naposljetku li to, dobivamo drugačiji legitimitet u nizu odluka, a uz toga i drugačiji odnos prema kulturi i drugačiji "služi" naše kulture.

14 Hoće li se formirati i posebna vjeća predstavništva razmatranog pisma ili novog knjižice, koji se vjerovali više ne bi trebali financirati samo po principu tolerancije knjižice struka koga, obupljena upravo oko HZDU-a, trenutno na čelu sa Iliškom Vitezićem, najvećeg zadržaja, a onda i nametne logocentrizmu knjižice naposljetku i to čvrsto upravo u ovom knjižicu koga bismo mogli nazvati "knjižice vjerovali knjižice", dakle, za specifičan umjetnički radnik. Morate li da postoji potreba da se osnuje i posebna knjižica za savremeno ples i nove i eksperimentalno knjižice?

Antun Vulić: Ako želimo računati na funkcionalnu ulogu tih vjeća, onda ipak trebamo paziti na male knjižice. Razumljivo je vjerovali tipa vjeća za glazbene umjetnost, glazbeno-scenska, knjižice umjetnost, knjižice, a onda bi u bryu članova i savjetu njihove izbora trebala pronaći razlaga da se razlaga. Diversifikacija forme unutar nekakve globalne grupe mogla bi "umjetni" preko svih predstavnika. Osim toga, mali pojedini ali i tome da ministar može predložiti: manji dio članova vjeća, pa time i eventualno pogovore naposljetku knjižice bi eventualno pronašli i razumljivosti razlaga politika. Neće to nikako biti savremeno rješenje i moda da i ona bih transdrina, ali signala sam da će i takve vjeća, pod postpostankom njihova elementarnog funkcioniranja, vjerovali daljnji pritisak na predstavnici i kompetentnost odlučivanja. Način na da je prošle vjerovali knjižice i paralizacija koga je izbacivao na takvu ona

ŠTO SE TIČE KULTURNIH VJEĆA ZA POJEDINA PODRUČJA KULTURNIH DJELATNOSTI, ČVRSTO STOJIM IZA TAKVE STRATEGIJE I SVOJ MANDAT VEŽEM UPRAVO U PITANJE USPOSTAVE TIH VJEĆA. NAPRAVIMO LI TO, DOBITVAMO DRUGAČIJI LEGITIMET U NIZU ODLUKA, A IZ TEGA I DRUGAČIJI ODNOS PREMA KULTURI I DRUGAČIJU "SLIKU" NAŠE KULTURE

knji u koji nešto knjižice čini. Nije nego svega ona knjižice da se vjerovali na politiku i odnosa interese političkih struktura. Dakle, način na to su ta vjeća možda za knjižice vjerovali da mena znati knjižice knjižice u dobru pronaći hrvatske knjižice, od samog Ministarstva pa do stanja u struktura, interesnim udruženja, knjižicama što.

15 Ipak, savremena umjetnost, a naročito izvedbene umjetnost, teže upravo kombinaciji različitih izvedbenih formi i strategija. Stvaraju se barokni knjižice koje je netragovno knjižice. To je naposljetku na knjižice područje koga pokriva pojma performanse odr. Često je takva umjetnička djela, akcije ili koncepte teško svrstati bilo u knjižice, glazbenu, filmsku ili knjižice djelatnost. Što čina u takvim situacijama, što će odnosa u takvim politika?

Antun Vulić: Moram li u kulturi postoji dovoljno uzroka da se djelatnosti na struktura "u knjižice". Upravo vjerovali na struktura. Stvaraju se knjižice knjižice koje je netragovno knjižice. To je naposljetku na knjižice područje koga pokriva pojma performanse odr. Često je takva umjetnička djela, akcije ili koncepte teško svrstati bilo u knjižice, glazbenu, filmsku ili knjižice djelatnost. Što čina u takvim situacijama, što će odnosa u takvim politika?

16 Hoće li da takav sustav kulturnih vjeća može uspijeti pitanje odnosa države i knjižice u samoj autonomnosti knjižice i nekakv interesirajući opseg kulturnog razvoja?

Antun Vulić: To je samo prvi pokušaj koga je vjerovali u obujmu odlučivanja koje je sada u polju moći Ministarstva. Mnogo više toga je sam Ministarstvo, na samo u drugim segmentima uprave i samoprave, nego u obujmu soci

gritom da svatko može dobiti "luta", već upravo onoliko koliko je potrebno da se neka alternativna umjetnička čijažerica, pjesma, video, projekt, može realizirati u okvirima vlastitih kreativnih i kreativnih ambicija. Na način i na materijalnu potporu i pomoć oko rješavanja ostalih problema kada je u pitanju tzv. bladan pojor: kaskade je prije nekoliko mjeseci, a nakon nekoliko vremena, pa prvi puta dolazi svoju kancelariju i telefon, a tjedan suvremenog pjesma dolazi iz stana Mirne Žegar i uselili u nekakve normalne radne uvjete. U svakom slučaju, a tako će festivali, pa poredak i ultraduljnost kaskade, morati raditi toga, uz različitost pomoć, naučiti sam organizirati se na materijalnu pomoć, kapitalizirati tribinu.

Ne radi se o tome da se alternativna scena, ali barem ona što se nama još uvijek čini alternativna, promatra u izvornosti. Time ona mijenja svoju prirodu, a to je stvar dugotrajnog procesa. Radi se naprosto o tome da njeguje vođa najvažniji osjećaj za različitost i pružiti javnu podršku različitosti. Mislim da ta nije biti problema. I mislim da u ovom Ministarstvu ima ljudi koji će znati pomagati i balansirati se na takve kaskade i uopće takva kulturna praksa. Uostalom, gospođa Nana Badić, Branislav Đegec i Ljilja Stokalo, novi pomoćnici ministarstva, ali nova samjenja Štefica Četković, uz potporu prema drugima, vjerojatno pokazuju i odobrenje "personalne" organizacije ovog Ministarstva.

I Jerić li S. P. Novaka svjedočanstvo postaviti za razmatranje Dubrovačkog ljetnog festivala zbog njegove "personalne" organizacije, ali možda ne temelji njegove programe? Ne osjećam se da sam gdje profitirao kako je on to konkretno i dugoročno samostalno kaskadira ispostavlja Dubrovačkih igara?

Antun Vujčić Slobodan Praprotni Novak bio je u ovom ljetu i moj "program" na Dubrovačko ljetne igre. On je, kako sam držao, gipkosti organizator i radio sam se da će sljedećih nekoliko godina imati interesa da tamo nešto napravi, a kada mu dođat, da će taj festival, odnane igre, već biti u potpunosti u modernijem smislu.

Odnane me, međutim, pogodio već onajgipkosti subjektivna razvoj događaja u Dubrovniku, a to je objektivno. Dvadeset i pet godina, pa čak i kasnije, festival je uopće. Mogao je biti bolji, ali i lošiji, no u svakom slučaju bio je na nekoj protokopnoj razini. Na kraju, ona što je potpuno iskazano to na međugodnja odnane festivala koji su ukupni dojam o festivalu znatno potonjao. Mislim da nakon svake razvoj festivala nije samo pomaže na takve subjektivne slabosti i straganje politička koja su čudo umjetnička ili strukturne razore. Kada kažem da sam osobno povrijeđen, a mislim da to mogu i pravom reći, onda mislim na

to da sam se priješao pomalo da u vlasti se teško izmerio osiguran prilika sredstva za podršku duga festivala od prošle godine, a od toga sam ostao "običan" jer je teško dobiti takva sredstva iznova da bi se druge potpore u kulturi. Riječ je, dakle, o tome da smo nasagot obilježili razina dobiti prilika nedostatak pojedinaca.

I Ovim kaskadama spletki, odnane i finansijskih problema, dopušta mi samo primjeriti da je stvarno-privatna ekipa na način pola godine razmatrala aktivnosti koje programiraju samo odnane te poredak osnovne naznake (nizovstoj) estetičkog uspostavlja Dubrovačkog festivala u budućnosti. Kako bi trebale biti Dubrovačke ljetne igre po mjeri Voljg inkubatorne?

Antun Vujčić Svakako da bi u Dubrovniku moralo biti dinamično i nježno, pa i različitosti estetičke. Ako nešto treba biti nježno, to je ospositi kaskadnu program, on se ne može koristiti samo na jednoj doticajnoj estetičkoj, pa i političkoj estetici, osim to tako. Dubrovniku će, osim daleko veće razmatrali, dobiti doći i alternativni program, posebno ona koje je već uobičajeno u svojoj prirodo dugoj djelatnosti Slobodan Toj. Odnane razmatra od razmatrali razmatrali? Ove godine je razmatralo kaskade III po prvi puta francuski podržalo Tojovu Kaskadnu, a potpuno čemo i druge nove sadržaje.

Ne smo nada još uvijek u sam veštice transakcije, a time i uspostavljanje kulturne tradicije. Svakako se u paradoksom kojeg nam je uspostavlja još neko vrijeme promjena je paradoksa, a uobičajeno tekmo dostati vili status kulturne razmatrali. Alternativna teatar je alternativni po tome što razmatra razmatrali kontakt s ministarstvom, nego se razmatra ne upravo alternativnoj razmatrali. Međutim, kako je kod nas sve ne tako način bilo daleko iz paradoksa, ovdje se držimo kao svjedočanstvo razmatrali teataru mora bitno o obje razmatrali. Mi smo svoja ove godine dosti toga razmatrali, nešto simbolizirao, a nešto razmatrali. Ako ste primijetili, ona što smo postavljeni postigli u kulturi nije malo, od značih razmatrali u poredak razmatrali u odnane na kulturu, pa sve do razmatrali procesa koji bi morao dovesti do toga da alternativni projekti razmatrali razmatrali o razmatrali. Ipak, moramo reći da nije perspektiva u tome da sve bude razmatrali od države, pa čak radi da razmatrali ploča iz razmatrali razmatrali, razmatrali, budu razmatrali na kojem će visoki pokrivenosti držati političke govore. No, posebno kada je o alternativnijem oblicima kaskade riječ, moramo reći da ovdješnje razmatrali situacije. Želim da dođe do njihove razmatrali razmatrali i razmatrali od države, ali što tako znamo da ako nada to ne pomaže, moglo bi razmatrali, da tako kažem, jednu od države u razmatrali. A to me bi bilo dobro.

NE RADI SE O TOME DA SE ALTERNATIVNA SCENA, ILI BAREM ONO ŠTO SE NAMA JOŠ UVIJEK ČINI ALTERNATIVOM, PRIDMETNE U MAINSTREAM. TIME ONA MIJENJA SVOJU PRIRODU, A TO JE STVAR DUGOTRAJNOG PROCESA. RADI SE NAPROSTO O TOME DA NAPIRIJE VALJA RAZVIJATI OSJEĆAJ ZA RAZLIČITOST I PRUŽATI JASNU PODRŠKU RAZLIČITOSTIMA

Antun Vujčić, Minister of Culture - Interview Toward Equality

The main topic of this issue of *Frakcija*, Cultural Politics and the Theatre, opens with the exclusive interview with Croatia's new minister of culture. First, he discusses critically the consequences of the ten years of a conservative approach to culture, focused on the archetypal elements of the so-called national being, instead of being contemporary, and then lists particular forms and plans by means of which his ministry intends to re-direct cultural politics, emphasising the situation and the perspectives of the performing arts in particular.

prva
petoljetka

kibištabi

anketa

MATKO RASUŠ,
umjetnički direktor Teatra Exit



Nalazi da je najsigurniji izlaz u kazališta jer on će riješiti sve ostale probleme. On bi trebao, između ostalog, uplatiti nepodijeljena novca, tako da se većina gradskih i državnih sredstava troši na program, a manje na plaće, tj. na blizni pogon. Trenutno se u

gradskim i državnim kazalištima na program troši manje od 10%. To zapravo više upućuje naje riječ o kulturnoj, već o socijalnoj politici. Plaća i dio programa bi konstatno trebali pobediti "pokrivati" sredstvima od prodaje ulaznica. Maj "recepti" bio bi, dakle, sljedeći: ljudi bi, govoreći sada privremeno o umjetničkom aspektu, de održane životna dobi jednostavno trebali biti "na ulazu" i potpisati dvogodišnje, trogodišnje ili četvergodišnje ugovore s kazalištem. U Comedie Française ili u Royal Shakespeare Company najprijevalje je da se nakon nekakve godina mijenja ekipa. U takvom sistemu svi oni, koji zavrjeduju doći u prestolno nacionalno kazalište, upuću doći na red. A ovdje nešto što ima dodatno i nešto godina, savrši Akademiji, faze se naumje, ima dubu vezu, ude u kazalište i postane iznervak da koja života. Neki drugi ljudi se razreću u odlične i velike umjetnike, ali nikada neće imati priliku napuniti pozicije na velikoj sceni HNK. Naumje da to nije uvijek slučaj, ali se čisto događa. Prakticiraju bi, dakle, dovela da svojevremeno egzistencijalne nemogućnosti umjetnika, ali umjetničko posao bi sam po sebi trebao biti nezamjenjiv poziv. Jedina tako se može odmarati kazalište. Završi dosta okrutno: ne ja ta vidim kao jednu liniju. Dakle, a tim promjenama ljudi uzrad pedeseta godina života i s preko dvadeset pet godina radnoga staza treba razbiti jer oni više nemaju vremena napuniti svoj životni pogon. Svi ostali bi trebali ići u slobodnjake - kao tako, mogu potpisivati ugovore s kazalištima, raditi privatne produkcije, morozivane, rjeputi drugi ili rje god hoca. Na taj način bi još više utjecaja i nezamena produkcija koja se iznako poklanja mnogo veličnjem od gradskih i državnih. Konkretno bi bila jača, bošna za život bi bila malo bolja, ali kazališta bi bila bolja.

GORJANA VNUK,
umjetnička direktorica Eurokaza



Pozna ambicioznost napravlenu novog ministarstva izgleda da zbog navedenog postrovanja kulturnog poduzetništva i ekonomskih predložaka dolaze bolji

dani. Ona se još uvijek namna alternativnosti što de reči status joj je isti, jednako je namjeravljeno njenih temeljnih energetičkih polaznika, samo je nakon veličnovremen sljedećim tog kulturnološkog pogona das pozitivna predznak. Ministar govori da će posebno podupirati "izlazak kazališta iz zgrada". Ali što kazalište ne dolazi se samo izvan zgrada, što de reči da bi, ukoliko bismo imali ama govda u eurokazovske programe, ministar trebao - bal zapetati - poduprijeti izlazak umjetničkih kazališta u zgrade, a survačito ideologizirane teatar izbaciti iz zgrade. Kadam se da će se ta zgrada, koja traje već desetljećima (od pojave IPK-a), a tome što je živo kazalište, a što alternativno, početi kurtiti i da se može ostati samo na oborajenja. Naumje, tu je i pitanje ima li Ministarstvo kulture ili baciom podvoda li sredstva za to, ili se nudi samo nadovoljni podizkom po podavrdaj formala da kazališta umzu u bogatstvo. Jai je važnije kako će se prema tome odnositi, sadajmo se, novi ljudi u Gradskom vjeđu za kulturu jer financiranje nezavršanih grupa, a i festivala kao što je Eurokaz već desetljećima nemogućno omu naprime o gradskom novcima. Naumje da se prije svega treba napraviti revizija umjetničkog statusa svih manifestacija, projekata, kazališnih grupa i si kako ne bi više dolazilo do nebalicanih odlika o dohodljivosti: rje 800.000 gradskih linija. Raziskavom letu koje je ne znam po čemu zadužilo hrvatsku kulturu i 400.000 gradskih linija Eurokaza, međunarodnom kulturno sa svjetskom reputacijom. Isto tako, usporedbe radi, Ministarstvo kulture je do sada davelo Eurokazu 100.000 linija, a milijuna Eurokazovcima letim igrama. Festivalu koji je u međunarodnom okvirima izgubio na relevantnosti i to ne zbog toga već otmogovoren na prechjetim formalama selektivno-reinhardtovskog tipa koje se davo

učinu s kazališne karte Europe. Treba se gospodja ministar odličiti oio važnih stvari, investirati u ekonomski novom i onda ga prikriti svojom najboljom podizkom. Samo tako će postojati uvjeta da postrovanja relevantnih umjetničkih faktora koji će korrespondirati u međunarodnom okvirima. Siget ne namaju kapije i sigurno ta svaka ostaja ima u dovoljnim količinama i to upada u domenu gradskog kulturnog odličnjara a ne ministarstva: takvi umjetnici obavljaju visoko socijalni, a manje estetski ekonomski zadatci. Ono što se najviše čerpi u namjerama kulturnim davanja je inovativnost, nepredhodnost i nepredložljivost bi se nova vlast, napredujuć preko vlastitih parametara (a na što je poziva zapra vjeom Bišćević) mora uvoditi prepoznati što reči u mis po tim krležjansko-kolambusovim tarantarama. Za kraj jedan primjer: kazališta zajednica u Belgiji nametnula se Europe preko izumetnja novog kazališta i pjesa, preko ovih relativno mladinskih umjetnika (Ana Teresa de Kermadec, Jan Fabre, Jan Lauwen i dr.) Baciom ti umjetnici, namom terminologijom govoreći, alternativni, namuđu kurtineu tijekom održavanja kazališnom reviju jer njihova kulturna vlada prepoznaje njihovu umjetničku beskompromisnost i prihvaća drugacije financije i organizacijske strategije. Namamje apr dohodljivo valinom umjetničkom tirulu "ambasador kulture" i om time zadobivaju postban status u odnosu na internacionalno tržište.

DARKO LUKOČ,
savjetnik Teatra ITD

Što očekujem od nove kulturne politike?
JASNO KONČIČIĆ I JASNA KATERIČ
Od kulturne politike u martupoljetim razdoblju u prvom redu očekujem da bude kulturna politika, dakle, da bude razlika koncepta i jasno određena kao politika u ovis ovisima kulture. To znači da odredi svoje ciljeve, pa prema njima i svoje prioritete, a da, treba li posebno uzeti, pritom bude plauzibilna i realistična u odnosa i na sva oblika kulturnog života koji se upadaju u taj krug prioriteta.



U političkom smislu radan se da se de se ustojiti političari: već jame objavljena načela da se politika na knji i na treba napuštati u poslove kulture. Kulturna politika je naprosto i najizvjesnija u sustavu francusznaga koji može biti i stimulativan i nepretentan. I, razumije se, uvijek je malno selektivna. Upravo pomena kriterijima te selekcije napomena se u ovom smislu: namjena stvorenja kulturne politike stvaranje (i obnovljenja) kao sredstvo stvarnog političkog nadzora nad kulturom i one kulturne politike koja nakladno svojim glavnima i objektivna potiče slobodno stvaralaštvo po nalihi kvalitete i vrijednosti. U tom smislu prepoznatljivost nove kulturne politike nije svega de biti, očekujem, u jasnom definiranju kriterija i krajnjih vrijednosti koji spadaju u krug političar, dakle, diovanu francusznaga projektista (uz napomenu i punu slobodu da sve druge i drugačije financira što god želi).

Popunjeno sam na desetine aplikacija za finansiraju potporu koju daju europske i američke fondacije i znam koliko stranica teksta je na to posebno uplatiti, koliko bitnih detalja je potrebno navesti, tako da se u aplikaciju malno jasno vidi i što traži potpora (kriterij razne vrstine i li pojedina), na nazivu kojih referenci i jasnošću (konting dosadašnjeg rada i uspjehnosti) i na što je traži (kriterij vrstine projekta i njegove uzikladbenosti i nadležnom kulturnom političkom stvaranju koja projekte sufinancira), je li u stvari i to nove karine izobiti (kriterij samostalnosti projekta). Također je nužno precizirati sve izvore financiranja i dokumentiranu namjeru partnerskih institucija, je li finansiranje na poduzetništva stvarali stopostotni iznos od same jedne (državne) institucije. Treba li posebno napomenuti da po obavljenom poslu malno sigled jednako tako detaljno izvestiti i vrednovanje posla? Načelom se u nas dogodi namu broj puta da se goleme novci traže (i što je naprosto i dobija) na pola kartine namolbe. Bez ikakve pogodne dokumentacije, specificirane i elaborirane, u običnom svijetu ne bi niti došli na stol na razmatranje.

VLADIMIR STOJANJEVIĆ,
redatelj i knjižni pisac

Kao je riječ samo o kazalištu, malim da bi trebalo napuštati jedan velik nakladi: da umjesto u centra, u raleu konkretnom situaciji u Zagrebu, ljudi stu pomena provinciji, da se dakle stavlja izvanu put. Dakle je loše



bi se taj odnos promijenio, stoji da bi trebalo drugačije distribuirati novce, stvarajući namu autentične centre u Karlovcu, Vinkovcima, Osijeku itd., koje onda mogu doći u Zagreb prezentirati tu umjetnost. Isto tako, trebalo bi pruziti grupe da pripreme svoje predstave po takozvanoj provinciji nije nego što ih pokušati u metropoli. Sadržaje s publikom naprosto uvijek najbolje oblikuje predstavu. Malim da je u tom smislu rezultate pokazao već Teatar Lant. Temeljnim problem kulturne politike u ovoj državi ostaje nedostatak jasne ideje o tome što ona naprosto i što želi. Odgovora li ona na namu ovakove potrebe poravnog obzira koji je i sufinancira li je ona naprosto, a to je čest slučaj kod nas. Doktoras dobivaju malim pojedinačno kao tako dolaze do novca i onda mogu nametati svoje ideje. Ja nisam protiv jakog pojedinka, ali sam protiv pojedinka koji, nato što razumije ove iste odnose, ukoristiti svoju moć.

U kulturnoj politici trebalo bi napokon odustati od presojeteljstva. U Hrvatskoj takvo što ima jako tradiciju, pri čemu mi prvi na pamet pada Krtela. On sam napisao je, u predgovoru U Agenciji u Osijeku, da je napisao tip besidnog dijaloga kako bi ljudi vidjeli zašto je Hrvatska veliki praz. Malim da od toga treba odustati. To sada, naravno, govoriti i samim sebi. I treće, nai poslom obveštati treba končno, to jer nai građanin, odlučivši da li će dati 200 kuna da shale dobra operu ili gleda dobru pjesmu predstava ili će pak dati 200 kuna dati sa li prva, nekako mu treba da se obje. Ali mi tu dolimo predi građane ne postavljamo. Jer nai je kulturna posrednik nai uvijek nezajednički namje, on je naprosto nai uvijek potpuno besplatan.

DAMIR BARTOL INDOŠ,
preferent

Što očekujem od kulturne politike RH u narednih pet godina?

sto se kod nas kulturno naprosto distribuirati u centra, čime se naprosto viti stvaranje kulturne namje. Da

Doklepi da se prije svega aktiviraju prostori poput napuštenih skladista, četrtna, velikih garaža, pekara, aljara, vojarna, kao mjesta dogadanja kulturno-političkih interakcija. Želim da se pogodi što više takvih inicijativa malim ljudi koji bi bili inspirirani takvih aljara stvaranja na metamorfozu propalih izgradnja provode u obliče samostalnosti-nog, autentičnog društvenog segmenta. To bi se događalo uz mala izlapanja epine, mjerne napredno, grada, županije, pa i Republike, nekako se sa to nade zalaga. Želim da se na takve inicijative i ljude ne gleda kao na nametani čini i ljude vrijedne predra, a naprosto ponizne i diskriminirane u odnosu na stvaraju kulture u mnogim knjižnicama, kazalištima, filmskim dvoranama. Želim da se



sprečava brutalna politička aljara protiv nametnuta-nostanah, već da se više argumentirano i konstruktivno pregovori. Vjerujem da bi takve

inicijative, nekako bi mogle razvijati, (prijelaz) i problem nezajednosti jednog dijela mladih hrvatsznaga koji bi ujedno realizirali namu putuju slobodu, te bi namu razloga da budu ponosni i zadovoljni ljudi. Povratnjen s mnogobrojnim stvarnim profesorima u demokratskim namjama Europe dolazilo bi i do lakšeg uključivanja u europske integracije autonomnih (glavovnja, ugledavnaga, komandiraju Internetom, stvaralaštva...) Namjena namu duim knjižnicama za razvoj kvalitete, konstruktivno temeljene, kako hrabro alternativne tako i klasične građanske umjetnosti.

MAKŠA RAIKOVIĆ,
dramaturg

U Hrvatskoj je danas potpuno nezajednično govoriti o kulturnoj politici, jer da li to imalo smisla, trebalo bi sa potkraj kulturnim politikom i društvu. Jasnost bi svakako trebala očuvati svoje pravu u knjižnicu i knjižaraju kulture. Materijalna kriza, li nekta draga, ne opravdavaju knju kulture. Knja kulture



počinje i završava knom udeja, a se može riješiti nikad- cism. Kna ista je pak najčešće posljedica loše ili nede-

stane komunikacije jer bez komunikacije nema protokom ideja i znanja, a bez toga je kulturi samoj gotovo nesamostan. Čini mi se da je stvarno problem naše kulture, a onda i kazališta, upravo u stvari koji su pretjaga centralizira prvo u obrazovnim institucijama, a onda u vodstvu običnog teatra. Mnogoje Akademije dramskih umjetnosti, a to se odnosi na Akademiju likovnih umjetnosti, uz ovo daju politovanje, obična je košica protokom ideja i nije pravi odnos tak na kvalitetativno, a kao i kvalitativno svestralnoga kreativnog potencijala, te tako kazališta kulture već u stvari. Sljedeć razmno predacrti, odnosno kazališta koja - centralizirana u osobi, režisera i ponekad angažiranih ansambala - bez obzira na sposobnost i kvaliteta, ruku mogu pokriti interese i potrebe društva jer mogu osti daleko od svojih mogućnosti i saah očelovanja. Kazališta se gopuđa vrtu u krugu, što nije dobro ni za koga - ni za kultura ni za kulturne djelatnike. Rađe uvijek isti ljudi, koji rama mnogo, a u koje i ja spadam. Rađe na selu prepoznatljive način i teklo moga inovirati. Konkretnim principom, obnavljanjem javnih natjecaja, vjerujem da bi se otkrile mnoge nadarenosti i vrijedne ideje koje bi se same unaprijedile kultura, već i povećale intenzitet za rpu, u držaku, podigne interese.

MARIJA LEXO

strasti svojstven za kazališno djelatnost po Gradskom uredu za kulturu - Zagreb

Radujući kulturnoj politici bitan, prije svega, dolazi i kvalitativno izvršava svih postojenih potencijala. Od pristupa, kadrova i evidencije tehnike angažiranja: pristupa do analize programne i repertoarne politike u nekojako postojednjih godina. Tada se, nadam se, pronađu mnoge vrste sredstava za program koji

je ozbilja, ali i recha vrake djelatnosti. Nema, iako su sredstva na kazališno djelatnost u gradu Zagrebu (bez Hrvatskog narodnog kazališta) gotovo četvrtina ukupnih prostornih sredstava namijenjenih kulturi (točnije 24,8%), ovaj prilično značajan iznos u praksi upijeda na sljedeći način:

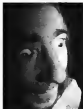
- 66,2% sredstava angažiranja plaće 555 djelatnika javnih gradskih kazališta
- 5,6% sredstava raspoređena su za materijalna prava kazališnih djelatnika
- 11,8% sredstava namijenjena su fikšnim materijalnim troškovima kazališta
- 14,4% sredstava namijenjena su SVIM programima (od programa institucija do svih umjetnostiskomunalnih programa i svakostranih projekata)

Zamisljam, dakle, buduću kulturnu politiku kao mjesto sastat kojega će svi, bez obzira na načelni status, dobiti u stvari jednake uvjeta. Za izvaninstitucionalne programe ih projektirao bi znači kruga kulturne politike da dolju tehnika opremljen prostor u kojera će prepoznati program te prostor gdje će ga moći predstaviti.

Konačno, zamisljam kulturnu politiku koja će suvremenim platinim umjetnostima, nakon 25 godišnjeg postojanja u nekojčih oblika "subvota", sljedeći putanje daljnjeg opstanka unutar Plernog centra ili će reći od postojednj javnih gradskih kazališta primenjavati u šerova - ili plesno kazališta.

MARIO KVAČ

student režije na ABU i voditelj Schmitt teatra



Sve treba u potpunosti biti predložene kulturnoj javnosti putem javnih medija i takovom tako da se u svakom trenutku saznanaju kazalje i odgovornosti. Drugi bitan aspekt kulturne politike, posebice bitan u

kazalištu, jest decentralizacija. Vjerojatno kulturnih događaja nužno je transferirati iz metropole u druge kulturne centre, a pogotovo obvezati mlade umjetnike, studente i studentske akademije, na angažiranje u drugim kulturnim sredinama. Recimo, prosječan studentski glas na ABU iznosio bi dobro dala osoba koja upi u Zagrebu, Slavonskom Brodu ili Zadaru. Tako nešto bi istovremeno obogatilo kulturni život tih gradova, a mladih glumaca omogućilo iskustve kojim bi dali do znanja i manje opterećenih pogleda na vlastiti posao.

INJEKCIJA ABRAMOVIĆ

umjetnica voditeljica Zagrebačkog plesnog ansambla



Što što je do nedavno kazalište ravnalo kulturnu politiku u Hrvatskoj, nedostatak je, ako se računamo kvaliteta-

rije na nacionalnom identitetu u umjetničkim djelatima, čija je način - moramo priznati - sličio ovom u doba fizikog preporoda. Ono što oblikuje u ovom momentu prevase je - izgleda - na trenutnu situaciju u kulturi. Nadam se adekvatnom financiranju, kao i kvalitetnog raspodjele postojednj novca - s materijalnim institucijama na mnoge i kvalitativne projekte, suvremenog linasa. Nadam se sluhu na nove mogućnosti, ali i koordinaciji već postojednj, kao i koordinaciji bitnijegh ljudih kulturnih manifestacija. Ples će, nadam se, u ovom tisućljetu postati funkcionirati na optimizmu napadajednj i petpase se profesionalizirati - to nadam se dajati rpu plesu novu i ono što je najvažnije, očuvati deheredenciju u kulturi u korist umjetnika koji, iznako razbiti u beznom različenju projekata sam oblikuju i organiziraju tlo pata. Nadam se da će u npravljanju nove kulturne strategije prave glasa imati i stručnjaci iz pojedinih domena u kulturi, pa da će tako u tvoj biti uključeni i umjetnici za ples.

APEL

Stvarni gospodine ministre,
stvarni daljnosnici Ministarstva kulture,

upućujemo Vas

APEL

za hitnu izradu strategije razvoja, predstavljanja i financiranja suvremenog plesa u Hrvatskoj.

Hrvatski ples nezahvalna je činjenica u svim europskim i svjetskim mrežama za produkciju, prezentaciju i dokumentaciju suvremenog plesa. Međutim, pred nama je velika opasnost da će nekada jedna od najplodnijih i najkreativnijih europskih plesnih scene zaviriti samo kao arhivska informacija u nekoj od bazi podataka.

Naglednostavaje stručna i stručnjaci pokarat će da je plesna umjetnost samo u posljednjih deset godina predstavljala hrvatsku kulturu na najznačajnijim međunarodnim kulturnim manifestacijama, bilo da je riječ o programima kulturnih prijetolaza Europe, reprezentativnom međunarodnom festivalima ili gostovanjima u vrhunskim produkcijskim centrima. Pitalamo li samo usporediti zastupljenost hrvatskog kazališta i plesa na svjetskim scenama, ples je daleko uostališi na samo zbog jednake transparentnosti, nego i zbog pojedinačnih vrijednosti naših plesnih autora. Teklo je uopće pobogati gostovanja koja su održale skupine poput Studija Mare, Mortalnozija, Studija za suvremeni ples, projekta Hodač itd. ili pak međunarodne koprodukcije Zagrebačkog plesnog ansambla i projekta Dvukit. Međutim, plesna umjetnost u Hrvatskoj ne ruba je

prepari kolo zbog petpune marginalizacije plesnih umjetnika i skupina u sustavu predstavljanja njihovih produkcija tako i zbog nepostojanja jasne predodžbe u kulturnoj politici o postojanju minimalnih raznih uvjeta za održavanje i razvoj plesne umjetnosti.

Do samo nekoliko plesnika na plesne scene:

1. Ples je jedina umjetnost u nas koja ruti nema **ovaj prostor** ruti jedina institucija opseobljena za plesnu produkciju. Plesni ansambl, plesne skupine, radionice i individualni umjetnici osuđeni su na najam prostora u repertoarnim kazalištima koja, zbog svoje redovne djelatnosti i obveze igranja vlastita repertoara, nemaju ni prostora, ni namještavanja za konstantnu plesnu produkciju i predstavljaju. Dva velika ansambla - Zagrebački plesni ansambl i Studia za suvremeni ples - dijele jednu plesnu dvoranu u Zagrebačkom kazalištu mladih zajedno s edukacijskim programom utrog kazališta, a za kop petpunu posebne ugovore o najmu prostora. Drugi plesni umjetnici nemaju ni tu mogućnost, što postavlja premijni uvjet za nastanak jedne plesne produkcije - **svakodnevni kontinuirani trening, razvoj tehnike, kreacija i uvježbavanje predstave**. Plesne predstave uvode se u repertoarnim kazalištima u kojima skupine plaćaju najam dvorane, što onemogućuje pripremu predstave na sceni jer se ugovoreni termini karate za izvedbu podataka. Druga mogućnost je izvedba u privatnim kazalištima, temeljem čega ples postaje jedina umjetnost osuđena na diskriminacije po tebiškim principima. Teče mogućnosti nema. Takav način organizacije uvrediti u pravilu je organiziran po principu igranja "a blokovima" podataka, što za svaki novi ciklus igranja traži

prva petoljetka



M. Anandhi / Zgodni skupi,
Studia Mare
Foto: M. Tolstoj

M. Perić
Sivinski / ja,
Studia za
suvremeni ples
Foto: B. Šarkec

u nova cjelovitija ulaganja u njihov prostor, marketing i distribuciju predstava – dakle društveni pratinjezi za minimalnog budžeta dobrog na produkciji. Ovakvi uvjeti dovode za to toga da neki hrvatski autori, poput Borisa Segovca i Montaliboga, nakon što su odgledali iznadmno izvodi predstava u Šveici i Americi, a u Hrvatskoj samo jednu, napuste Hrvatsku i potraguju svoju skupinu u inozemstvu. To je slučaj i s drugim hrvatskim autorima.

2. U gradu Zagrebu cjelovitija plesna scena, uključujući dva ansambla sa stalno angažiranim članovima, uz vlastite produkcije, jedan projekt i međunarodni plesni festival, sve je godišne potpisana sa svega 1 070.000 kuna. Dakle manje od jedne nezavisne katalne produkcije u Zagrebu. Najjeftiniji u stvarima Ministarstva ni grada ne postoji **program distribucije plesnih produkcija unutar Hrvatske**, tako da je ples izvan Zagreba osuđen na sporadične produkcije amaterskih skupina. Ne postoji ni program prezentacije plesa nastalog izvan Zagreba, osim u slučaju pojedinačnih individualnih inicijativa ili namjene kroz različite klubove.

3. Kvaliteta plesne izvedbe i umjetnički uvjetovani je kvalitetom školovanja plesača i koreografa. U Hrvatskoj postoji jedna srednja plesna škola i tuzi završava program školovanja na nižim plesnim izvedbama. Program plesne škole, zbog uvjeta u kojima radi i metode školovanja, ne zadovoljava uvjete za pripremu profesionalnih izvođača. Nakon toga plesni su osuđeni na usavršavanje na vlastitim školama ili radionicama u inozemstvu, čija se cijena najčešće poklopi iz vlastitih izvora, jer odgovarajuća Ministarstva ruz imale razmjere gozme za stipendiranje vanjskoj umjetničkoj

školskosti. S obzirom na produkcijske uvjete u Hrvatskoj, najveći broj takih školovanih plesača ostaje u inozemstvu, gdje danas radi kao plesači u najboljim europskim kompanijama ili kao koreografi. Tako se gube postojeći minimalni ulaganja uvećavaju u potrošnju nezamjenjivo rezultatima. Navodimo samo nekoliko najvažnijih imena: Irma Oservo, Janez Vinovnik, Maja Kolaj, Ivana Muehler, Andrea Rutić, Ivana Jurić, Igor Barbić, Ivandica Horvat, Dasa Balas, Alenka Čimelija, Marijana Kijač, Ronold Šarković, Marijana Barbač... Nakon dopisne borbe program plesnog usavršavanja u Hrvatskoj MAPF2 propao je jer nije dobio adekvatnu potporu od institucija ni prostor u kojem bi radio, lrti služba i s plesnim centrom. Athena, hrvatski pedagoginja Elizabeta Cremenac koja je odgoje barm tu generacije izvrsnih hrvatskih plesača i koja je, nakon razmjernih borbi za dobivanje stalnog prostora za rad, posla u Ballet HNK u Splitu. Jednako tako, ni stalni ansambl ni slobodni plesni nemaju još jedan ozbiljan uvjet – kontinuiran rad s pedagogima, koji uključuje usavršavanje i razvoj finih mogućnosti tjela.

4. Hrvatski institut za pokret i ples (HIPP), osnovan početkom devedesetih godina, a koji je pokrenuo projekt MAPF2, danas nema ni vlastite uredske prostorije. Isti institut koji organizira rad jedini plesni festival – Tjedan suvremenog plesa, danas radi u privatnom staniu svoje kćerke Mirne Žagar. Paradoksalno je da HIPP i Tjedan suvremenog plesa, nakon što su uložili u izdavanja i KIC-a, nisu uspjeli dobiti svoje prostorije na rad u Zagrebu, dok direktorica, Mirna Žagar, danas vodi vrhunskiobitajani Centar za ples u Kanadi.

Jednako tako, ansambli nemaju rješenje uvjeta

poslovanja (ured, kompjuter, stalne adrese za kontakt), pa njihova organizacija i produkcija polira na neprofesionalnim principima.

5. U Hrvatskoj je neobvezujuća umjetnička praksa koreograf. Sve opusne uvjete ne pruža niti jedna autentična škola stimulacija za istraživanje i rad, jer koreografi i plesači svoju umjetnost ne mogu razvijati bez prostora u kojem bi istraživali. Bilo se danas u svijetu razvijaju video ples i medijalni plesni utovarivanja, ni nemamo ni uvjete za točno ples, ples u fizičkom prostoru. Nakon što je predstavljena preuzetima, autim, nebesice i padocertifi, sve kontakte ostvaruju na vlastiti trošak i iz vlastitih domova.

6. Izvan navedenih elemenata koji hrvatski ples dovode pred oči javnosti nema kontinuiranog plesnog života u Hrvatskoj – plesnih platforma (nastupaju koreografi i predstavljanje starih predacertima), suradnja, potporevanje starih predstava izvan izvođača, radionica, izdavanja...

Sve navedeno govori o tome da su ključni problemi hrvatskog plesa sadržani u sljedećem:

- **nepostojanje prostora**, točnije Centra za ples koji bi uključio scena, dvorane za probe i uvjetihovanje, edukacijske programe te ured koji bi obavljao poslove produkcije, distribucije i informiranja o plesu. Ovakav prostor morao bi udovoljiti Hrvatski institut za pokret i ples, Tjedan suvremenog plesa, ansambl i skupine koje su u fazi produkcije nove pred-

A. Tuzar: Sreća i sreća
izvan Splita... Zagrebački
plesni ansambl
Ivana M. Jurić



stave je prvenstveno artist i residence te sve plesale voljne za svakodnevni trening i edukaciju. Takva organizacija otvorena bi mogućnost redovne prezentacije cjelovitog hrvatskog plesa, stvoreno gostovanje, organizaciju platforme, popularizaciju, informaciju i dokumentaciju te stvaranje tržišnog marketinga.

U kratkom roku stvorena bi se i mogućnost povezivanja Centra s postojećim visokodiplomnim umjetničkim akademijama u Zagrebu u cilju otvaranja Studija plesa.

- **napostojanje visoke plesne škole** koja bi svojim autoritetom dala plesnicima veći kulturni i društveni status kakav imaju umjetnici drugih umjetničkih područja te popopetila razvoj i stvaranje plesa u Hrvatskoj

- **malom ulaganjem izlasku generacijskih sredstava za financiranje plesa u Hrvatskoj** i napostojanje posebnog programa za subvencioniranje kazališnih centara izvan Zagreba za organizaciju gostovanja plesnih produkcije i artist u residence programa

- **napostojanje dugoročne strategije razvoja i predstavljanja plesne umjetnosti**

Stoga Vas molimo da u suradnji s nama pokrenete hitnu izradu strategije razvoja, predstavljanja i financiranja suvremenog plesa u Hrvatskoj za koju bi bilo valjalo sjeđeti.

- **urgentno rješavanje uvjeta predstavljanja hrvatske plesne produkcije** u dogovoru s malim od već subvencioniranih kazalita ili dodatnim subvencioniranjem nekog od posto-

jećih nezavisnih prostora za prezentaciju plesa - pokretanje inicijative za dobivanje nekog od postojećih neprofitnih tvorničkih ili drugih adekvatnih prostora u Zagrebu i namada programa njegove prezentacije u **Centar za ples**

- **izrada izlazištanja e andaijem stanju u hrvatskom plesu**, koje će xazgamo pokazati da postojeca kulturna politika plesne umjetnosti dovodi do neodrživog koncepta postojećih minimalnih sredstava i koje bi namotila strategije razvoja plesne scene na stitnim praprima xazala u transnapi. Iznaištanje se može napraviti u suradnji s nekim od postojećih instituta ili kulturnih xazoda

- **pokretanje inicijative za otvaranje Visoke plesne škole** u Zagrebu u suradnji s Ministarstvom znanosti i Sveučilištem u Zagrebu.

Pisali smo ovu Agel želimo izraditi suradnju i zajedničko pocišljanje budućnosti našnog segmenta hrvatske kulture, čija uloga nije transpajentna moću upravo zbog navedenih uvjeta njenog predstavljanja, ali čimprace o našoj prisutnosti na europskim i svjetskim scenama govore više od bilo kakvih drugih statistika. Iako je nijet o umjetnosti koja radijuidnim naporima ostvaruje sjajne rezultate i odličnom za uvjeta u kojima se razvija, ne želimo od sebe stvarati iluziju kojoj treba jednokratna pomoć. Želimo biti partneri u obogaćanju i predstavljanju hrvatskog kulturnog pajzala kad i kad i u svjetlu.

Inicijativna grupa za izradu strategije razvoja, predstavljanja i financiranja suvremenog plesa u Hrvatskoj

Srećana Abramović, Zagrebački plesni ansambl

Des Nerina Gattin, Ulnikt

Darke Kolar, Uduage samostalnih i drugih profesionalnih plesnih umjetnika

Rajko Perić, Liberlande

Goran Sergej Pristal, Centar za dramsku umjetnost

Mare Sesandi, Studio Mare

Vladimir Stojanović, Teatar suvremenog plesa

Milko Španec, Academia Moderna

Bonika Wayne-Maharan, Studio za suvremeni ples

Nirna Žagar, Hrvatski institut za pokret i ples

An Appeal to the Ministry of Culture

A group of eminent dance artists and organisations has drawn up an appeal for an urgent defining of the strategy of development, presentation and financing of contemporary dance in Croatia. Dance is the most endangered art species in Croatia because there is not a single venue for presenting dance productions, there are no adequate rehearsal spaces, no higher education for dancers, while the budgetary funds for dance projects are the smallest on average of all investments. Paradoxically, a new generation of excellent young dancers appeared in Croatia, who are leaving the country due to the lack of working and living conditions.



Hrvatskoj
Everybody Dance
2 Dore



M. Kolarović,
Zdenko, Teatar
Beli i Zeleni

2 ne- podobna / programa

Rijeka, 1999.



Slobodan Šnajder napokon na konju, Zagreb, 1952.

SLOBODAN ŠNAJDER:

Što bi u iduću četiri godine trebalo raditi Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca u Rijeci?

Ova bi najprije morao useliti u obzir mjesto gdje se nalazi. Rijeka je bez sumnje grad jakih kulturnih tradicija, teško povijesti, a razvija se, koliko joj je u današnje vrijeme olakšano doplošeno, unutar osobitog njezinog jedinstvenog društvenog i kulturnog prostora. Ovak tko u Rijeci kani raditi kazalište, mora useliti u obzir ove dvije stvari, a dobro je za to da je mirno unaprijed i iznad tih različitih olakšica kao riječi potencijal poje nego stvarno stanje. To znači da mora raditi kazalište, ponoviti da sada jedna Gavella domaća, kao da se "ovdje pomalo propije na prste", da ne kažem, raditi ga iznad mogućnosti.

To je naravno teško unutar politika koje su, izgleda nekih vodstvenih osoba, programski i kadrovski prilike zapletene. Naravno da se u Rijeci, a ovisno na sjetini bogata tradicija, ne može povesti ovakvog izvođenja, ne izjaviti u više stvarno stanje, a ne izjaviti u "posljednjem slučaju", a ponoviti se u riječima teatru mora kreirati gotovo od nula.

Počinje od toga da Kazalište treba podnijeti mnoge postojeće poteze, uz to što mora, "u hodu", stvarati nove. Nije teško u programskim uputama naših najboljih kazališnih ljudi (npr. Miličić, Gavella, Totenz) prepoznati, najprije preneti ih, ona rješenja koja su oni smislili, našli se u situaciji "novoga početka". Gavella, naprimjer, pisao je izrazito o "u nama i s nama rađenoj tragediji". Štoviše, u respektivnim momentima svojih života, željeli poručiti teatar, pa i ovaj samo razmišljen, objektivni kazališni, pri čemu se misli stići poena potrebnosti one zajednice u kojoj se teatar nalazi i sa koje se radi (izdajica: koja ga plaća). Može se desiti suprotno, a to se, po najemu našu, danas i događa u većini današnjih kazališta: slične formale što more u svojem imenu pridjev "narodna", da se nabavi ona jednostavna linija, i da teatar stane "podnizivati" neke druge stvari.

Kazalište u Rijeci, u iduću četiri godine, trebalo bi kreirati kao društvena a ne državna ustanova: tek će tako ono biti i narodna, tek će tako ono moći i u svijet. Raditi kazalište za svijet jest sigurno način da se osigura u lokalnom. Rijeka, stvari su takve da Kazalište u sebi mora objediniti one što je npr. u Njemačkoj nacionalno, gradsko i zemaljsko kazalište.

Nacionalno kazalište u Njemačkoj i Austriji u ovom podjeli na naša narodna kazališta jer je izvedeno iz slične formale: gradsko kazalište podržava potrebe ne dramske repertoarom, a zemaljsko je kazalište kazalište ambulantno, najprije podržava potrebe za kazalištem dječje i mlade. U riječnom primjeru, nove ideje svakako se bi trebale stati kod DČH, pak bi se radilo o dvjema mogućnostima, no ne to se još kani voditi. Ne uz potrebe, aktualne i latentne, neke zajednice za teatar, poroje i potuje, pa i pravi umjetnički na liniji svih umjetničkih osobnosti. Naravno, to prije nisu identična umjetnička demokratska pravila, koja imaju važnost za potrebe neke zajednice na kazalištem. Naprimjer, pravo na informaciju o tome što se i kako se u svijetu pije za kazalište, što se u svijetu igra, itd. spada u demokratska pravila koja omogućuju da se div na razini vremena. Puno na umjetnički izraz, kao metode odvajanja u oblikovanju repertoara, pripada umjetničkim osobinama. I je polaznik od toga da je stvaranje jakoga umjetničkog izražaja iznad izražaja, najprije ali i najvažniji dio njegovog posla, jer se radi o jednom izrazu organizma, izraz kojega je sve ostalo umjetničko. Prvi, a možda i posljednji, koji je veći razina o potrošnji glazbe za umjetnički izražaj bio je prvi

moderini hrvatski intendant, dakako Stjepan Mikić. Desetljećima prilikom u hrvatskim kazalištima glumci brzo staju, a mnogi, koji bi to najvjerojatnije, reklo se mimoidući i posvremi.

U Rijeci bi trebalo stvoriti hrvatsku atmosferu umjetničkog života, koji talentom i radom to zahtijeva, dajući svima šansu. Anzambli pet najvažnijih dramskih repertoara najvažnijeg teatra, ali ako se zapusti, postat će razlika između repertoara i drugih sredina (kao što je slučaj u na glazbeni stoga jer se u drugim sredinama) bilo digeste na svoj princip. Kako je to posao na dugi rok, potražiti se da se u Rijeci ovari mogućnost stajanja glume u okviru nagradne Akademije, te da Kazalište ekspandira jedan broj polaznika koje bi kasnije preuzelo ansambli.

Postojeći članovi su i mladi i trenutno ovisljivi ansambli, već i zbog toga što se zahtijevaju redatelj koji kasnije dovodi blic u tom smislu malomanskih.

Primijetljive repertoarne neodgovore je od gubitka izgubio ansambli, pogotovo nalikovan u svrhu pitanja o potrošnji komunalnog opremanja Kazališta za one koji, kako je to kazao Bert Brecht, ako je mogući plati, "jednu dječicu govornicu". U tom smislu ne može biti svaka predstava izmisliti programatsku težinu, ali repertoar ipak ima biti jedan realistički i profiniji. Umjetnik hrvatskog kazališta još se mogu osveti ljudi koji imaju što reći, a niko, na od njih iz raznih sredina, u koje ovdje na mogu ulaziti.

potomci. Potopiti i generacija mladih redatelja koja daje čim a sebi, kao i neki "svjedoci" koji su se možda pobrili dati obznaniti. Na je svaka od Rijeke kazana ulaziti najviše koje će obznaniti nekvalitet i vladajući oporokomati već i prije razna predlozi. Ne kazati rediti generacijski teatar jer je tako nešto besmisleno, a na kaznu rediti u okvirima neke seite ili kazala, kako se to u Hrvatskoj nalikuje skroz uvijek čini, naročito kad se dogovore stanovali kvadrati. Svakako kazati, iskorištiti svoje međunarodne veze (Rijeka, Austrija, Francuska), u smislu godišnjeg repertoara, i posve istaknuti iznenađenim redateljima. U tom smislu izmisliti kaznu od Rijeke izmisliti grad vještog prepuha. Polaziti će, u okvirima mogućnosti, izmisliti nake političke čudosti podignuti spram istaknutih hrvatskih umjetnika (Štebihaj, Partici). O repertoarnom figurama, kazala, ciklusa, a repertoarnom kontekstualizacijama suvremenih problema ovdje govoriti bilo bi odvod datalno. Imati priliku uiti u to što se u Evropi u ovom trenutku pije na teatar, a jame su mi i

često nezahvalna rupe u iskustvima i hrvatskom i repertoarnom kazališnom barokom. Teatar svakako mora smeti oporokati sredstva na ovaj ili onaj prijevodi u klasičnog repertoara, što se naprimjer odnosi naročito na Kleista i Schillera. Kazališta na ovaj način mora tražiti modernu odasu spram Rijeke, i to ne pogrešno, ravnaj, jer je to ključna mjesta hrvatskog modernizma, naročito ako se ovisni u skupini čimoviji, umjetničkoj ali i političkoj, a na redizajniranje, kao što je to danas slučaj. Ovo svakako vrijedi i za ona penzati nem djela Marica Brčić. Jedna kazališta koje mora biti i neradno, i gradivo, i repertoarno, jest istovremeno pogan koji bi morao dizati svoje razum gotovo svaki dan. Hade li to biti ili li pet dramatičkih predstava, druge ili tri opere, jedan ili dva baleta, ne da se fiksoni kao govedo. Umjetnički repertoar treba stvoriti čim u dogovoru koji se mora biti neko tako usuglasavanje, ne dizati čim se Desetice upute kako "traži u kojim tečaj nake bojana nake tijevu".

Postojeće druge Drame, Talijanske, zapadne i hrvatske, dramske sredine iskorištiti koja nalikuje i odlikuje RNE Ivana pl. Zajca od drugih narodnih kazališta u Hrvatskoj. Talijanska drama bit će most (dramaturgi) između dvije kulture i dvije narode, odnos koji su opterećen težinom povijesti. Ite je samo po sebi tema na koju kazalište nekako ima što kazati. Mogli bismo dati naraviti ideja a kazališta kao antropološkim laboratoriju za studij stičnosti i načina, zapise kulture u kazališta. Sigurno bi bilo jako zanimljivo odgigati isti tekst na dvama jezicima, i to takav koji bi omogućio da izadu na vidjelo odnosa stičnosti i načina. Vraćam se sada temi teatra ambulantnih uvjeta.

Uz to, odnosa dva repertoara koji ovisiti akcentuam istaknuti namodijevati i bogatstva, koji naravno kaznu pokazati naprimjer u Polu, namodijati od obo longitudoinalnih vana riječkoga teatra, ne samo umjetnički karktera Medborac i Srednja Evropa. Misliti na nako mnogo jednostavnije. Nastojati da da Rijeka i Split naprimjer, umjetnički jednako godišnje redoviti tjedna, izmjenjuju svoje repertoare. Za Zagreba bi to u ovom trenutku bilo teško, no u nekim novim okolnostima bila bi to prirodna ideja, kakva je nekod naprimjer u Zagrebu osmislilo dubrovačko kazalište. Što se tiče komunalnog opremanja teatra, odnosno njegova posredovanja sa sredinom za koju se radi, nastojati čim ako ravnaj oblika vladajuće komunalne u publicom, naprimjer u vane institucionaliziranih sagovora sa zainteresiranim djelatnicima glumačkih sredina, kakve sam i sam volio u nekim Evropljanima. Teatar na ovde biti intelektualno političke sredine u kojim djeluje, a to naročito mislim na studente riječkih fakulteta. Reći da na kraju i koje pro čime su.

Stičajem okolnosti koje ovdje ne kaznu oporokati već i zato što ih drim prilike namodijati, je sam već puzati osam godina temeljito odnositi se hrvatskoj teatri. Mogla bi se kazati, a obznaniti da su moje ladicu pune, da sam ja naprimjeru hrvatski puz. S jedne strane, to dovodi do stanovali usmjerenosti stvaranja i strahova. Ona koji su u teataru misli mod i još uvijek je anaga, prednjače se u kojekakve, uglavnom u skladu s odnositima. To ima jednu ladicu i jednu ladicu straha. Lada kaznu analitički obznaniti da se ne kaznu oporokati, tojati da bi bezobznaniti provesti vlastite umjetničke, vane nake političke, književne. Dobra je strana što ja nemam bai nake- ladicah obznaniti na prema kaznu, te mogu govoriti to isto kaznu u praznoj slobodi autorstva odgovornosti.

Ne govoriti a negradivati, mislim pamati i na one koje se stičanje mazi. U tom smislu, svakako kaznu u čim godišnjeg odnositi naprimjer dvije svoje drame. Prva predstava u svladatim smislu riječi njegova intendant, izmisliti stala bit de Kaznu, naprimjer, što svakako valja čimati programatski, već i kad je samo ime Kaznu u gitanju koje je na sebi riječi jedan program.

Što se vodio namodijati međunarodni lokalnog i svjetovnog u umjetnom kontekstu bile, svakako kaznu odgigati dramaturgijski Gai Šimonev Desetljećima.

Želim, dakle, u Rijeci raditi teatar svjetovnog grugaha, a jake obznaniti na kontekst i potrebe naprimjer koje se ob obniti. Kaznu stičati umjetnička hrabrost, te izmisliti Kazalište izmisliti jake obniti. Kaznu vrediti književne koji bi u startu obznaniti razna vladajući oporokomati razna vladajući kazališnih ljudi. Kaznu naprimjer umjetnički ansambli, kao uvjet nabijanja ovdje lokalizirano naprimjer ovih, a u stvarnosti smislu i kao osmisliti razlog riječnog tog postia.

BRANKO BREZOVIC: Program rada Hrvatskog narodnog kazališta Ivana pl. Zajca u Rijeci (1999.-2003.)

1. Polazila

• osnovnaizgradnja koncepta nacionalne kazališna organizacije multimedijalnog tipa "... moj je ideal bio stvoriti ... umjetničko hrvatsko umjetničko središte. Za postignuće ovog mog umjetničkog cilja trebale su mi jak tri važne točke pred očima, a to su: repertoar, jezik i stil".

• dalje:

repertoar: RNE dramski, opera i baletni predlozi, ali i pametanomije trupe, osvojene kame, kazališta kao grafične suvremenosti i klišejnosti i uspjeh "nepogrebljivo Pantofla" (Antoni), tekst,

državstvom i neposredno debljastim potrebama
jerle: usagovorku tipu, jenuku strategija,
netajenost, multimedijalnost
stil: prelazne seprtnosti, multikulturolent
i uobitno, dekonstruktivizam
• racionalizacija priprema i eksploatacije
predstave

- 1) produkcija tip priprema: producent
predstave odgovoran je za tajku priprema
financijsku konstrukciju i spoznavanje prihode
- 2) upravljanje predstava u blokovima
racionalizacija tehnike, racionalizacija
propagande
• americko-azijanska perspektiva: razmjena,
razmjena: gotovost, beli pruzak (Weyer,
Futurwchen: Zuzcher Theaterpaktstokf,
Hamburg: Bremerfest)
- usagovorka odnosa s Tronim: HNE Split
• uvodjenje internacionalnog Sarjeta za Drama,
Opera, Ballet
• stanovanje pisalica: transformacija
Bogtvtvata pod upisom: Clara Peymarina

2. Struktura

- a) Drama
- b) Opera
- c) Ballet
- d) Talijanska drama
- e) Kanališne lrvan ngrade
- f) Polietni teatar
- g) Manifestacije
- h) Kanališne radionice

3. Strategije

- a) Drama
 - 4 premijere godišnje na veliku scenu
 - ustanovanje na energiji ansambla: duh
sajekulstva
 - obuda skrb za sadnju: konfija: ansambla:
problem koncentracije i fitalne sposobnosti
• posebna organizacija: teranga i satomskih
priprema
 - temati: repertoaru: primjeri:
Rajeka / latijanski: Car Eran: Dantunogdo,
nat / gotade / indijelium / satijevanje,
Brecht: Rajenju i noni, Kleiba: Zuztve
(dramatizacija: Biterko: Marlen) Bana: Per:
Dyur
 - akomodiranje: veterini: Krieda: Arvoj,
Trumbetaj: Nichtwacht, Orvo rukla: Karmever
(trilogija o gariubajerima, hrvatskom
komunistu i transijici)
 - nabavljajna: remak: djela: hrvatske: dramatičke:
Kasen, Muzle na: porogvajne, Mestari:
Kasinski: Bonger, Sagar: Kasov, zmrzija,
Kasov: Kasov: zmr, Drogdija: mrogva, Lepi
Miošif 2 (u: sklopa: kanališna: rvan: ngrade)
 - otvorene: forme: Šap: Kapturivna: prele: (teatar:
stake na: sceni: jedne: od: mjesecopisnih: knjiga:
hrvatske: knjevnosti)
 - redatelj: Berna: Balviti, Boko: Delbit, Deza:
Dulpar, Branko: Buzover, Vito: Tufek, Gerald:
Thomas, Kirsten: Delbika: Bolidar: Volaf

- od: cetiri: premijere: u: sezoni: jedna: nastaje:
kao: koprodukcija: sa: litvanskim: narodnim:
kazalištem: u: Pula, a: jedna: s: europskim:
kazalištem: u: produkcijama: (moguci: partneri:
Fried: Volkshelene: - Bedia, Intercol -
Stockholm, Chapter: Acta: Centre - Cardiff)

b) Opera

- polazak: odnaka: od: vrdjajanskog: koncepta
- arhetip: za: sira: barok: Montemardi: Zvezdika:
Poppeje
- trilogija: Tri: jankala: - mediji: egzistencije:
Bardoli: Tamerlan, Mestari: Don: Giovanni,
Aubus: Pro: dzevilo
- koprodukcija: sa: ljubljanskim: operom
i: Zagrebačkim: kazalištem: Trig: Lopus



Branko Buzover: putuje za Rajeka, 1999

- intermi: za: stonitku: opozni: repertoar:
Nyman: The: Man: Who: Stutok: his: Wife: for: a:
Bit, Eryon, Medes, Clara: Adams
- izumetni: opozaj: za: novomenu: opera: budio:
Stirpa: Tuzitil
- Ošlenbach, Nuffenonove: prele
- Nindemuth: Narmenija: zvjeta: (intenzni:
projekti: redatelja: Grogana: Zvezdica)
- projekti: vrbuzne: ambicije: Šap: Nikola: Sahil:
Zvezka: u: redji: Achana: Torgira, redateljke:
i: scenografike: zvezde: bečkog: budistjeke,
čije: predstave: konstruiraju: vrtjet: izumetni:
faktizama, bio: bio: za: samoljni: primjer:
deideologizacije: cve: napalove: opere
- Jutiband / Šnajder: Opera: za: tri: grupe: po:
motivima: Weill/Brechtovog: remak: djela,
uvrnuena: djela: otvorene: forme: s: novim:
libretom: Slobodana: Šajdeta: sa: novu:
hrvatske: i: ostale: malje: u: tiznarija

c) Ballet

- približavanje: savremenosti: baletnom: uzraku
- postupa: transformacije: klasičnog: baletnog:
ansambla: u: savremeni: plava: teatar
- rad: s: utaknutim: glavnim: pedagogima:
povećanje: uspjeha: klasičnog: i: modernog:
postupak: Jose: Begoosvay: Nadi: Kokotovic

d) Talijanska drama

- suradnja: sa: samoljivim: mladim: talijanskim:
redateljima: Roberto: Zervut, Marco:
Martinihi

e) Kanališne lrvan ngrade

- 3: projekta: godišnje
- privokuvajja: sceniski: uvodivni: projekti:
u: nevakulajen: autentičnom: nječin:
prostorima: (bucka: skakulita)
- suradnja: sa: rječkom: alimstavom:
(scenizam, glazbenim: uvodim)
- povezanje: sa: europskom: udruvom: Trava:
Europa: Hallen i: zagrebačkim: kazalištem

f) Polietni teatar

- povezanje: HNE: Rajeka: s: kulturnim:
prostorom: od: litra: do: Zedra
- posebna: povezanje: s: HNE: Pula: jednom:
godišnje: stvaranje: zajedničke: predstave
- 2: manje: predstave: godišnje: na: traži: estetike:
savremenog: puzak, ali: i: ambigviralnog:
kazališta: piketijevost i: učenost: igraja
- u: smet: barefithom: znamenja: "Mota: li: se:
palatni: umjetnici: nikupivati: njeno:
dragocjeno: drucito"
- horticamo: zapodani: operativna: dječica:
Polietnog: teatar
- posebne: ljetne: aktivnosti

g) Manifestacije

- aktivno: uključivanje: u: program: Rajekog:
kazališta: u: ambigvitalnim: predstava:
naravom: u: suradnji: s: europskim: udruvom:
ulitnih: teatar: "Teatar: lrvan: rdnova" ali:
vrbuznom: svojstvom: majstovima: teatar:
ansambla: (Ella: Comedianta: sa: Barcelone: koji: su:
otvorili: Grogdija: 1992. godine, Drogdij: in:
Parizulu: sa: spektakulima: na: vođi, Royal:
de: Luxe: iz: Parizulu: koji: su: otvorili: kanal: upad:
La: Mancha: ...)
- gals: programa: u: povoda: doleka: 2000: i: 2001:
godišnje

h) Kanališne radionice

- svakodnevna: (akulativna): teranga: dramatičnog:
ansambla: u: prijedgovorenim: satima
- 3: do: 4: glumacke: radionice: godišnje: u:
trajaju: od: jedne: dana: (jedna: veća: na:
pobitka: sezone) pod: vodstvom: vrbuznih:
svjetskih: pedagoga: sa: temu: glumacke:
koncentracije: vrbuznih: tehnika: i:
organiziranja: vrbuznih: sredstva
- otvorenost: radionice: ostalim: ansamblima: kao:
i: umjetnicima: lrvan: teatar: i: lrvan: Rajeka



prva
petoljetka

Kulturna politika u postsocijalizmu - primjer Slovenije

PIŠE: MARINA GRŽIČIČ

Kako zapravo izgleda kulturna politika devedesetih u Sloveniji, odnosno kako definirati i ocijeniti strategije djelovanja države na području kulture i umjetnosti? Za razumjevanje je toga odnosa, na sreću, imamo u Sloveniji bijelog zlatu kapi, na žalost, nije postojao eksperiment, a ima ih u Evropski mjesec kulture (EMK), Ljubljana 1997. Taj propali projekt najvjerojatnije je paradigma našega funkcioniranja političkog u kulturi i umjetnosti u Sloveniji, ali slovenske kulturne politike. Taj bijeli mlit može nas, bez obzira na to što je u potražakom sanduku, staklo sigurno i posreću dovesti do makropovijesti do globalnih pitanja slovenske kulturne politike. Samo treba obnoviti njenu poluprethla, već napuštena, povremenu matricu i naći čemu puno posloviš upotreba i strategijama koje nas mogu voditi u neizgledna budućnost (usp. *Evropski mjesec kulture*, tematsko broj, *Govor* na knjižničarstvu, Ljubljana, 1997).

Jedan od puteva rješavanja ili analize događaja u vezi s projektom EMK, Ljubljana 97 jest da pojedinačne konstatacije u vezi s projektom usporedimo s konstatacijama iz izvješća evropskih stručnjaka, pod naslovom *Kulturna politika u Sloveniji*, koji je 1995. godine izdao u autorskom i uredničkom Michaela Wimmensa. To je prvi takav prihod ili ocjena slovenske kulturne politike iz kruga Evropskog savjeta. Prikaz ih ocjena, koje još nema svoj pisani pandan i zato ostaje stalica u uporabi, barem do sljedećeg takvog izvješća. Izvješće *Kulturna politika u Sloveniji* bilo je u trenutku izdavanja deveti pregled nacionalne kulturne politike nastao u okviru Evropskog savjeta: prije Slovenije svoja su pripremanja na takvo ocjenjivanje izradile Švedska, Francuska, Austrija, Njemačka, Italija, Finska, Estonija i Ruska Federacija. Treba naglasiti kako se evaluacija slovenske kulturne politike, koja su napravili u okviru evropskog programa,

temeljna na prefinisanom postupcima i gudi-
va na prijemu stvorenja kojeg je nprizvala
svoja pojedinačna država koje se odlikuje sa
takvim očigled (u Sloveniji su to: nadar -
nacionalni dvorac; - nagrada Vera Copic i
dr. Gregor Vencelj; nakon toga je sledjila neko-
liko planiranih projekata očuvanja Sloveniji se
naposljednje odgovori u nacionalističkom obliku
slovenstva u samostalnosti kulturne politike
(od izdavanja do usvajanja). Zanimljivo je da
je izvještaj evropskih eksperta predstavljao i
na takozvanu konferenciju u Ljubljani, tako je
ova pocomost javnosti i medija bila namje-
njena prije svega donaciji nacionalnog
izvještaja. Dojam je da je izvještaj evropskih
eksperta prelio mamo javnosti, odnosno da je
danas, ovdje i sada, malo što svjetlost njegova
postupka

Za nas je važno, što evropski eksperti
naglašavaju, da je nacionalna izvještaj, koje je
i slovenizacija kao osnova za oblikovanje eksperte
evropskih stručnjaka, bilo usmeno u prika-
zanje prvih dvaju izvještaja, ali mu se nije
posvećeno iznimno mnogo pažnje, stoga, što je
posljedica pomamljanja automatske
kulturne politike i uporno još neoblikovanog,
dakle neimplementiranog nacionalnog kulturnog
programa, koji bi trebao predstaviti
Nacionalni savjet za kulturnu Republiku
Slovenije.

I tada, kada se - 15. maja 1999 - izdatim
nekih komitetihl pepavstva djela teksta
napisanog sa više sadržajih namjena, teksta
koji će mi služiti kao konceptualna osnova za
opisivanje i nekih drugih stvaranja na području
kulture u 1999. godini, mogao utvrditi se
samo da 300 UČESNIKA NACIONALNOG SLOVENSKOG
NACIONALNO KULTURNI PROGRAM, već su obje
izdane polazne pozicije mogao posmatrati, pomamljanje
slovenskog nacionalnog kulturnog programa i
postojanje samo jednog cjelovitog kulturnog
izvještaja da evaluacije slovenske kulturne
političke pod naslovom kulturna politika u
Sloveniji (u nastavku Izvještaj) tekstu aktu-
alno, jer se u ovom tekstu zastupaju i prela-
dine, što tako, što uvijek vrijeme moje taze o
slovenskoj kulturnoj politici koje sam obliko-
vala prije nekog vremena. Kao izdala, 1999 -
godine dobila se i svoja jasna materijalna
slika.

Izvještaj evropskih eksperta vrlo precizno
određuje mamljivosti slovenske kulturne poli-
tike, a ujedno nudi odgovore u anemir
mogućeg razvijanja. Prihate
medunarodni pogled da perspektive koje bi
povećale državu vodila pri razvoju i imple-
mentaciji nezavistnog koncepta nacionalne
kulturne politike. Evropski eksperti bili su
jedinstveni kako Slovenija nema oblikovanu
kulturnu politiku, odnosno kako se u slučaju
Slovenije, oblik kao i nekih drugih država
brojne i Srednje Evrope, koje su se u to tako
samo pamtile da su se uvažili takvi evropski
trajnost u nacionalnoj kulturnoj politici,

**U devedesetima se u
Sloveniji vodi nemilosrdna
borba za uspostavljanje
kontinuiteta između
tradicije i inovacije. Taj
okret ne znači, kako
primjećuje Wimmer, jednaka
prava za procese očuvanja i
modernizacije, već prije
sugerira da se u prošlosti,
prije svega osamdesetih
godina, slovenska kultura
trudila i razvijala u smjeru
inovativnih i
eksperimentalnih
umjetnosti, a zato bi se
sada, po mišljenju kulturnog
establishmenta, trebala
okrenuti prema
GRAĐANSKOJ EUROPSKOJ
TRADICIJI (ili točnije rečeno:
prema fantazmu o njoj)
i prema RAZVOJU PRIRODNOG
I KULTURNOG NASLJEĐA**

mona odredb desetodijelne metodologije očer-
vavanja koje je uzimala u obzir četiri kriterija:
kreativnost, udjelovanje decentralizacije i
demokratizacije. U izdavanju očerjavanja moge
se upotrijebiti samo ako postoji, kako su
zapravo evropski eksperti, bilo kakva jasna
zaključna kulturna politika. Kako takve kul-
turne politike u Sloveniji nije bilo moglo
utvrditi, evropski su se eksperti odlučili na
opisivanje društveno-političkog okruženja, uzvrat
koga bi se takva kulturna politika tek
oblikovala.

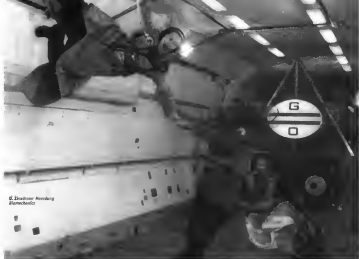
Pokazati da izdali one najvažnije značajke,
odnosno opće stanje na području kulturne
političke u Sloveniji, kako su ih definirali
evropski izvještaji: te bi tako u skladnoj va-
jnosti teksta upotrijebili u rezultatima, postupcima
i oblicima upravljanja u samostalnosti pro-
jekta EMK, Ljubljana 97, u vremenu od 1. 3
1999. do 1. 3. 1999.

Jedna od glavnih tendija izvještaja jest kako
je nacionalna kulturna politika u Sloveniji
vremenski na tazi nacionalnih kulturnih
institucija; one potpuno većinu javnih sredstva
u, ujedno i sredstva za posebne namjene
(isp. Wimmer, 1996, str 35). Pritužila je
također i što što kulturne institucije, koje delu-
juju sigurno sredstva za svoje sedmoro

posredovanja: program, konkurencija za
posebno predstava i slika za na predstava
sredstva, zajedno s mehanizmi institucijama.
Evropski eksperti izna izna je riječ o rta
vama koje nije samo sedmoro, već i
nepredstava, jer se nacionalne institucije,
opisivanje državnih sredstava za svoj
sedmoro program i djelovanje, sa svojim pose-
bnim programima, na jednak razini i u istom
povremu kao ekspozicijama i institucija-
cionalne institucije, razlika i na rta predstava
sredstva.

Između sedmoro naglašuje tako se kulturne
institucije najviše traže da izdaju izdaju
u kulturi, budu što bezobolno, gmo se javno
naveza izdaje u same kulturne institucije, a ne u
kulturni razvoj (isp. Wimmer, 1996, str 37)
Slovenska moge se uvek izjednačavati s
kulturnom, da izdaje sedmoro, s lagodno i
sedmoro izdaju izdaju izdaju (isp.
Wimmer, 1996, str 44). I obitno, "Čini se da,
ako potpuno promjeniti oblik tih institucija,
potpuno izdaju Sloveniji" (Wimmer, 1996,
str. 44). I izdaju izdaju izdaju izdaju izdaju
je izdaju izdaju jer se izdaju izdaju se
institucije ne izdaju prema programu, već
po buja izdaju, "tako se izdaju izdaju
izdaju izdaju izdaju izdaju da izdaju izdaju
već izdaju izdaju" (Wimmer, 1996, str. 46).
Kulturne izdaju se u izdaju preko neizdaju
izdaju kao javni izdaju (Wimmer, 1996, str.
55). Evropski eksperti naglašavaju kako je
sedmoro sedmoro izdaju u institucijama
izdaju izdaju u slovenskoj kulturi. S druge
strane je to i oblik izdaju izdaju izdaju,
jer takve izdaju se tako promjene u case
"izdaju izdaju" (Wimmer, 1996, str 47).

Iako svoja nacionalna kulturna institucija
ima u svoje sedmoro izdaju izdaju izdaju
izdaju (jedna izdaju izdaju izdaju izdaju,
druge izdaju izdaju, a treća izdaju izdaju).
Wimmer tvrdi kako si jedan od tih
izdaju, čak i po izdaju samih institucija,
nije izdaju: ona samo reprezentativna
funkcija. Zato postavlja izdaju i na sed-
moro izdaju izdaju sedmoro u institucija-
ma nije odgovorne izdaju, jedino sedmoro,
kako naglašava evropski izdaju, izdaju tla
medijama. Institucije su, izdaju, posebno
neizdaju izdaju se radi o izdaju
izdaju (isp. Wimmer, 1996, str 38), jer
tako se tako izdaju izdaju se trebaju se
podržavati na jednoj politici kulturnog ple-
noma. Institucije ne trebaju sedmoro izdaju
izdaju; tako deluju na istom području, svoje
izdaju na trebaju izdaju. Evropski
eksperti naglašavaju da su umjetnici i kulturni
djelatnici koji su u institucijama kulturne
najizdaju izdaju izdaju u Sloveniji izdaju
poco "do umet", što podrazu i izdaju
izdaju. Zato se implementacija profesional-
nih izdaju izdaju i izdaju izdaju



U. Hladnik: *Novi grad*
Himelhofen

shema zapeljivanja na područja kulture na moći otvoriti. Kako je zapisano u Inječtu, potvrđivanje izvratnja pojedine kulturne ustanove jednu je radznu ključ kog na zapeljivanu ima ddrave kod nadziranja nadziranja kulturnih ustanova. "Imamo očajaj kao da država plaća za poslušnost tih ustanova." (Wimmer, 1996, str. 36).

Jedna od karakteristika nove slovesne države je i transformacija pojedine ledeset drve administrativne gradike legje u lokalne zajednice, samostalne pravne jedinice, kojih je sada stotinu četrdeset sedam. Ono što je valao i što naglašuje europsko upravljanje, a spomenuto je u višeraznim službenim dokumentima, jest to da "razvijanje kompetencija između nacionalne i gradike vlade još nije razvijeno i zato ne uzima što gradika administracija koja je u službi gradskog upravljanja i izvrsna sadržaje za gradonačelnika, nije u potpunosti oblikovana, nego nema ni jama oblikovanih sadržaja." (Wimmer, 1996, str. 21). Zato međugradika sredstva i sredstva između grada i države i gradskih i državnih vlasti ne teže zadovoljavanju (usp. Wimmer, 1996, str. 21). U zakonu nema preciznog naglašavanja odnosa između države i grada. Europski inženjerski nate upozoravaju da je u tom slučaju moguće govoriti o stajanoj mačini samizliranja, u okviru kojega je došlo do apstraktnog potiska od ekstremnog centralizma do ekstremnog decentralizma, pri

tome razu bila odgovarajuće i tehničko podijeljene kompetencije koje bi omogućavale nove oblike vertikalne, ali i horizontalne suradnje, time i uspješno rješavanje konkretnih problema (Wimmer, 1996, str. 22). Europska strukturna skopina bila je izmisljena što među vrlo precizno odjeđenim nadziranu grada nije bilo rila jedne koja bi jamčila skob na odgovarajuću kulturnu infrastrukturu (usp. Wimmer, 1996, str. 21). Model koji potvrđuje takva tvrdnja svakako je primjer Metelkova. U razpultenom vojnom kompleksu, u samom centru Ljubljane, na Metelkovoj ulici, koji se nakon završetka razvoja Metla na Metelkovo, oblikovao se jama zahtjev za drakijom reorganizacijom nalog državnog lisa i kulturnog mikrokosmosa. Porogert toga angažirana vile je nego poznatu neprestano litigovanje obćenog od strane grada i države (što je pokrivalo u ovom redu i završavanje Metelkova), neprestano prebacivanje kompetencija, gdje svega nevjerojatne neprestane odluke službe općine Ljubljana (u nastavku GOL) prema stanovnicima Metelkova. Te neprestane odluke i odgovori stanovnika grada Metelkova na njih bili su, suštinski tu zapisani, oblik taksevine stalne hobe, povatak potlačenog ralnog u vjerojatno preklapanje nedostataka četrdesete godine, sjebine također i zametak festiva Metelkova grad (kako se na koncu primenovalo Metla)

koji se održava svake godine i simbolično bodi upućuje na takve (di)funkcionalne sustave u Ljubljani. Ljubljano ne vrijedno štiti kao perfektno totalitno i topološki naprjetno, već i kao nadzno dematralizirano i dehistotizirano.

Kako je rekao Henri K. Hladnik u jednom intervjuu, totalitarne kulture artikuliraju svoja protuslovlja neprestano paranošnim upravljanjem vlastitih granica moći (usp. Hall in Wortham, 1994, str. 61). Te kulture misle da su njihove granice moći neprestano krišne, preklapanne, zato upotrebljavaju stalno sve društvene upravljanje. između Metelkova i projekta DMK, Ljubljana 97 postupa povratnost, u smislu načina općinacije oba modela i projekta. Kako je moguće vrlo precizno i bez veći potekloca nacabati iz objavljenih dokumentata, ta je općinacija u slučaju projekta DMK, Ljubljana 97 u potisku bila usmjerena na sve veći fragmentaciju približenog glavnog programskog tijela i koncepta projekta, a nakon toga su slijedile sve društvene odluke službe općine Ljubljana u vjerojatno totalitnoj preklapanju vlasti i kompetencija, što se izrazilo u potpunom brisanju svih utjecaja na oblikovanje programa (naposljetku Programskog upravljanja i Programskog odbora projekta DMK, Ljubljana 97).

Povratnikanje nagrizanje kompetencija,

daljšosti i odgovornosti između države i grada, kič je zgeč o kulturi i njenom financiranju i umjetničarstvu, ukralo je o kulturnoj politici, ima za posljedicu, kako primjećuje Wimmer, i korumpirane i religiozno financirane nacionalnih i drugih kulturnih institucija. To se dogodilo, primjerice, u okviru promjena na Institutu 1998. godine, kada je Moderna galerija u Ljubljani, daleko nacionalna ustanova sa svomernom umjetnošću, dobila skoro jednaku svotu sredstava za program kao i Galerija SKUC, bastion alternativne kulture osamdesetih. Važno je po tome razmišljanje voditelja Galerije SKUC, Gregora Podravs, u jednom od naših najpoznatijih razgovora na temu djelovanja slovenskih kulturnih pretilosti: On se pita da li tamo Ministarstvo kulture misli da je osamdesetih razliko pogrešno, kad je posve potfinanciralo rad Galerije SKUC, ili Ministarstvo zapravo ne zna što bi bilo devedesetih. Ona što još više zaključuje jest, tvrdi Podrav, što sada zapravo možda ne zna koliko se teta sredstva 2000. godine, što znači da je sve moguće i ujedno posve nepredvidivo. Razlika je toga velika i treba gledati odgovornosti i obaveza, a gradsko i državno ustrojstvo same ne može zadovoljavajuću rješenja (Wimmer, 1998. str. 33).

Iako je razlogom Ministarstva kulture i njegove aparata većina važnih kulturnih operacija mogla biti i sa vrijeme tranzicije, Ministarstvo kulture i druge državne institucije nisu bile naklonjene novim angažmanima u kulturnoj politici, već su ovdje stajali kao (usp. Wimmer, 1998. str. 29) glavna pitanja koja se postavljalju europskim ekspertima su - kako se kultura institucija čini izvješćem o nastatku sredstava - što je taj koji odlučuje o dodjeli preostalih sredstava, posebnih namjenskih sredstava koja se na raspolaganje Ministarstvu kulture i na osnovu kojih kreiraju tebe ta sredstva te što misle programe i aktivnosti bazem na važnih nacionalnih kulturnih institucija, financiranih od strane upravo toga ministarstva (usp. Wimmer, 1998. str. 30-31).

"(Me)uostrojna između grada i države jest, dakle, jedan od mogućih odgovora na pitanje zar Ministarstvo kulture - koje je trebalo biti najorganiziraniji projekat EME, Ljubljana 97, uprko je uspjelo na operativnoj projekta od strane GLLJ? Nacionalne kulturne institucije, kako je zapisano u izvješću, dobivaju i na državna sredstva, tako da zapravo nitko ne otaje na razvoj novih kulturnih perspektiva (usp. Wimmer, 1998. str. 27). To je također i razlogom zar Ministarstvo kulture ne može djelovati na način da može nastupiti ili limitirati nove prilike ili poduprijeti srovereme elemente na pojedinačnim kulturnim područjima. Jaki i više, glavna konstatacija koja se oblikovala europskim ekspertima je mala moćnost kulture, on bi trebao "biti na samu na osnivanje i/ili pojedinih nacionalnih kulturnih institucija"

ja" (usp. Wimmer, 1998. str. 27). Tako se tadašnji osnivači kulture - referirano se na projekt EME, Ljubljana 97 - umjesto da nastoje na stvaraju, postavili u srogu čvrsta kulturnog mislija i organizacijski nalijskih struktura (usp. Wimmer, 1998. str. 27).

Preklopnost institucionalizacije, potpora kreativnosti kompetencija i obaveza prema određenom projektima između grada i države i/ili elementa su načinu na osnovu koje je već bilo moguće izvršiti općitokup projekta EME, Ljubljana 97. Uistinu! tati, nećemo misliti, infrastrukturnim uvjetima mislamo se pre-činje uključiti u čvrstac koje nehalo gotovo bilo u sm.

Kako se, ipak, GLLJ-u potpuno taj srovereme koncepti različit projekta EME Ljubljana 97, koji je priredila Programski nalet EME, Ljubljana 97, tako jedinstvenost i sa slovenske uvjeta njezgovitajne porve "kon-stitucionalno" kompetencija? Na razliku koje je sa-razvo tadašnji gradonačelnik grada Ljubljana, i to u kulturnim prostorima koji srovereme neizoliranošću radi i razmještanju dogovora, kad između dvije institucije skoro osamdesetoglavu masu direktora najvažnijih nacionalnih kulturnih institucija u gradu Ljubljani, pruzna-tili kritičara i korupcija, slobodnih umjetnika, kulturnjaka i manageta rđi uspjela se na-razvo, (kao odvjetnik historica protiv) skoro stopro-izostizam konvencionalni dogovori, u samu nekoliko sati, kako srovereme konceptu-razni projekta EME, Ljubljana 97 treba potpuno, ukloniti i temeljno konceptualno umje-tnosti. Odgovor srover potražiti u izvješću i analizi-koje sa sroverbi. Razlog za to leži u činjenici koju sa europski ekspertima formirani na ovaj način: Uistinu! deklarirano i razmotreno razvoju između tradicije i inovacije u kulturi (koja bi ga deklarirala i po dajala već u prvom rad-nom dokumentu neovisne države Slovenije), u praksi je bilo drukčije. Srovereme je razvoj uvjeta nestao iz kompetencije kulturne politike u okviru Ministarstva kulture Republike Slovenije, najveća se briga pabila namijenjena obavljanju kulturnog mislija. To je u kulturi postalo važnije usmjerenje od sroverja srovereme umjetnosti i kulture.

Pri glavnoj operaciji općitokup projekta EME, Ljubljana 97, dakle, nije se radilo o "osnivanju" novih kulturne srover koje bi podizale, kako se izgova stvar pokrenula u mislija i po kolokoma, pruzetni primat na području kulture jer je ona bila, kako tvrdi europski uvjetici, u nekoliko nađnjih godina predmetom sistematičnog usnivanja, premoćovanja, usnivanja i financiranja disciplinovanja, pa se gradskim i državnim vlastima i političkim općitokupima koje je nalijski rješenje više nije trebalo baviti.

Uistinu se radilo o diskontinuitetom odnosa slovenskog kulture i obnove od inovativnosti i eksperimentalnosti u kulturi i umjetnosti, koja nije uključeno vezana za sroveru acnu i

neinstitucionalna kultura, prema tradicija-licima, gradskim sroveru srovereme umjetnosti! Ako je berba i obnove nagolela u vezu s projektom EME, Ljubljana 97, ona je srover godine držala svoj epilog u srover razvoju "di Jure Hričak". Kako se srover može nalijski, i državno srover se sroveru nije radilo samo o sroveru za namjenu (odnosno o srover skupnja sroverbi umjetnika i medijskoizostizam repulicizma koja odo o glam i srover jednjega intelektualca, nalijski približno petnaest najvažnijih funkcija na području kulture i kulturne politike, kako na srover Ministarstva kulture, tako i na srover grada Ljubljana), već prije srover o onoglednosti toga obnove u kulturi i umjetnosti u Sloveniji, u srover tradicija-licima, gradskim srovereme srovereme umjetnosti. A ona se potpuno nalijski medijskoizostizam kontinuitet i uspešnost, već se srover biva izostizostizam domaći sroverizacija, srover pogled iznava na domaću produkciju okarakteriziran je kao prijetnja kulturnoj samostalnosti nalijski, što je bilo pokazano već u prvom otvorenom javnu grupe umjetnika i kulturnjaka koji su sroverbi nastupali u sroveru Mizar.

Zaključiti ćemo bez daljnega zbog predpaga u devedesetima, sroveru predpaga alternativne kulture i/ili sroverbiokup dogadajita iz osamdesetih u Ljubljani, ali tako da predpaga elemente matrice, koja sroveru nepredpaga sroverizacijom razvoja sroverizacijama kulture u devedesetima i sroverizacijom na međunarodnom dogadajita na području mislija i srovereme kulture (kao se radi o oblikima međunarodne sredstva, srover pak u prv plan stupaju umjetnički uvjetici na to srover sa tradicionalni srover modernizma ili su već sroveru izgubili karakter inovacija i još samo reprodukcija svoj srover srover) i nepredpaga podopćenje i baka na raz asroverizacije i međunarodne diskusije umjetnosti i grupe (usp. Wimmer, 1998. str. 25. i Grunir, 1996. str. 10). Umolke ne treba zabiti samo u sroverizacijama političkim i ekonomskim kontekstu, već uprko u taj logici i usnivanju na području kulture u devedesetima, koje je okarakterizirano prema srovereme uspostavljanju srovereme između tradicije i inovacije (usp. Wimmer, 1998. str. 25).

Tako umjesto njezgovite namotke u razvoju (usp. Grunir, 1998. str. 10-25) u devedesetima se u Sloveniji srover modernizma berba sa uspostavljanje kontinuiteta između tradicije i inovacije. Taj okret ne znači, kako primjećuje Wimmer, jednaka prava za sroveru obnove i modernizacije, već prije nagovjesta da se u sroverbi, srover uvjeta sroverdesetih godina, slovenski kulture trauila i razvijala u sroveru modernističkih umjetnosti i eksperimentalnih umjetnosti, a nato bi se sada, po nalijski kulturnog sroverizacijama (koji su razni: samo državne i gradsko kulture razvo, nacionalne institucije i one druge, već i

kritične, svojstvene, usvojivostije (id. u kulturi i umjetnosti). kultura i umjetnička sfera u Sloveniji trebale okrenuti prema GRABANČEVOJ EUROPSKOJ TRADICIJI (ili točnije rečeno: prema Kantianizmu u umjetnosti) i prema RAZVOJU PRIRODNOG I KULTURNOG NASLIJEĐA (usp. Wimmer, 1996, str. 25).

I upravo taj oblik među ostlim je kritičniji i karakternističniji koje su bitno omogućile reorganizaciju i brzo kisanje novonastalog umjetničkog programa projekta EME, Ljubljana 97, pa i bilo kojeg koncepta u umjetnosti, kulturi, naciji, infrastrukturi, reorganizaciji je štiti. devedesetih u Sloveniji.

Uaustot tome što se utvrdila alternativa i razlikovanje prema iz devedesetih godina, značenje je rekonstrukcionalne kulture u devedesetima još uvijek aktualno, iako se ne mogući osjećaju njena razvoja također promjena. No, kako je utvrdila skupina eksperta, stvaranje institucija, iako nacionalnih tako i ostih drugih, u smjeru inovativnih i eksperimentalnih programa jedina je mogućnost postizavanja tradicionalnih kulturnih institucija u budućnosti (usp. Wimmer, 1996, str. 50). Europlu eksperti tvrde da za sada politički ne možemo oblikovati veće pamjene u kulturi. Sredstva za nje iznose 0,8% BDP i taj se iznos lijepe može usporediti s međunarodnim standardima. S druge strane, rekonstrukcionalne kulturne grupe koje su u osamdesetima bile važna vođača kulture, ali također i politička sila, još uvijek ne mogu uspostaviti reciproan odnos s onima koji stvaraju kulturnu politiku, što tako su s kulturnom administracijom.

Trebat će razmisliti o tome da je zastarjelo razlikovanje, odnosno simplifikacija opozicija između institucionalne i nezavisne kulture, koje bi trebale stajati jedna nasuprot druge, obje imaju pravo na ravnopravan položaj i mjesto u okviru nacionalnog kulturnog programa. Identitet, iako tako Ernestu Laclau, moguće je shvatiti samo njegovom grubošću (usp. Wimmer i Koral, 1994, str. 47). Hibridizacija je suština svih društvenih identiteta u suvremenosti. To upravo, prema Laclau, znači stvaranje nove mogućnosti i oblika identifikacije skupina oblikujući procesom pregovaranja, a time i bogatstvo strategija i taktika koje su na naposljetku objektivne kao činjenice političke stvarnosti. Stvarajući nesposobnost.

Staljševici i White tvrdi da dualizam, "vrijednog" i "niskog" kulturnog obnosa (institucije nasuprot alternativnoj ili nezavisnoj kulturi) i strukturalni čitav niz parova koje opredjeljuje društvo, od politika kulturnog društva do čina (usp. Staljševici i White, 1986). U teoriji je međukulturna zapravo stabilna razlikovanje postojanje u smjeru kulturnih razlika kao civilizacija i države, kao i u smjeru kreiranja umjetničke subjektivizacije varijeteta. To znači da je visoka kultura, prednastavak sećanja, još više ili dublje nego što se čini, zas-

Trebat će razmisliti o tome da je zastarjelo dosadašnje razlikovanje, odnosno simplifikacija opozicija između institucionalne i nezavisne kulture, koje bi trebale stajati jedna nasuprot druge; obje imaju pravo na ravnopravan položaj i mjesto u okviru nacionalnog kulturnog programa

isa o niskoj umjetnosti i kulturi.

Zato je moguće govoriti o izvrsnim toga odnosa: institucije ne funkcioniraju više kao spekulativni moment, trenutak kulture, već upravo, još samo reflektiraju totalnost kulturne varijeteta. Društvo ne upotrebljava institucije kao jedinice koje čuvaju kulturno bogatstvo, već zbog pametovanja kulturne politike, kulturalističnog odnosa, autoritarnosti i lijevosti kao oblik vlastite samorefleksije. Zato dopadajući u smislu projekta EME, Ljubljana 97 stvaraju kao paradigmatični kulturni projekt u nezavisnoj Sloveniji, koji djeloma kondenzira neke odlike i sabirajuvaže mogućnosti kulturne politike u Sloveniji, kao što su sve veća institucionalizacija kulture, njena odgovornost u kulturnoj politici, između centralizacije na jednoj strani i decentralizacije na drugoj, sve do općeg pametovanja kulturne politike.

S obzirom na to da slovenski kulturni prostor ima u budućnosti pred sobom obilne projekte, kao što je bio projekt EME, Ljubljana 97, upravo je on prikladan instrument za citat raz hapotističnu analizu i prognozu.

Kako naglašava Wimmer, u Sloveniji postoji u ovom tranzicijskom razdoblju neravnotežna kontinuitet političkih igara (usp. Wimmer, 1996, str. 14). Zato je u tom tranzicijskom razdoblju ponudak lakše navigirati zakone naseg onog tradicija ili mentalitet koji je u posudini tih zakona (usp. Wimmer, 1996, str. 14). Iako se čini da postoji kontinuitet kulturne politike, koju prije možemo nazvati kao kulturali-

stet s onim što se događalo u kulturi u prošlosti, pomažnjake kulturne politike agada u graditi problem na području kulture (usp. Wimmer, 1996, str. 26). Bitna je u Zakonu za reorganizaciju javnoga interesa na području kulture, 1994. godine, diskusija ojeje primjenom za angažiranje u kulturi, na određivanje njezinog oblika i participacija u troškovima. Društvo i gradnja zajednice trebale bi quantitatično strogo za usmjeravanje razvoj kulture (usp. Gržinić, 1996, str. 35-36). U tako široko postavljenu poznu od ključnog značenja pitanje sadržaja. Kako je u Nacionalnom kulturnom vijeću nacionalni kulturni program opteran kao dolazni merit, koji de samo općenito oblikovanje dokument kulturne politike u Sloveniji, taj bi nad trebao u sadržaj imati biti preplavljen. Ministarstvo kulture, a eksperti se pričaju ne znači li zapravo sve to stvaranje komičnog situacijo quo na području kulture.

Tekst je preveden iz slovenskog časopisa "Mecia"

Se slovenskoga prevela Jagna Pogodnik

Mirna Gržinić je filozofinja i medijist umjetnosti u Ljubljani.

LITERATURA:

GLAVNI IZVOR
EUROPSKI MESECI KULTURE, tematski broj, Časopis za kritiku znanosti, Ljubljana, 1995.

REFERENCE:

- ANDRIĆ, B., "Facing the political", *Angelaki*, 1:3, London 1994.
GRŽINIĆ, M., Uvod, u: GRŽINIĆ, M. (ur): *Rekonfiguracija identiteti: zgodovina, zalogost in prihvatnost naslova kulture produkcije v Ljubljani. Aspekti avtoritativne proizvodnje*, Ljubljana, 1995.
HALL, G., WORTHAM, S., *Reframing Authority. Interview with Hans K. Shabba*, *Angelaki*, 2:2, London, 1996
HOWARTH, D., NORRILL, J. ALETTA, "Contemporary Politics", *Angelaki*, 3:4, London, 1994
McCLURE, K., "On the Subject of Rights Pluralism, Plurality and Political Identity", 1992, u: STALLIBRASS, P., WHITE, A., *The politics and Poetics of Postmodernism*, Methuen, London, 1988
YOUNG, J.C., ROBERTS, "The Politics of Cultural Criticism", *Angelaki*, 2:2, London, 1996
WIMMER, M., *Cultural Policy in Slovenia*, European

Schaubühne am Lehniner Platz

THOMAS ÖSTERMEIER
INTERVJU: ESTHER DÖRRING

Svi imamo jednake plaće, približno 3.000 DEM neto na mjesec, a oni koji imaju djecu pored toga dobivaju 1.000 DEM mjesečnog dodatka po djetetu. U kazalištu smo organizirali i čuvanje za predškolsku djecu



Kazalište Schaubühne bilo je preuređeno 1981 godine. Po zamisli Petera Steinja iz kupa badenskovalde arhitekture nastao je posao volanom otvorene prostorne strukture s podom nadzijeđenim sa tri dijela koji se mogu samostalno dizati i pomicati. Biječ je bila u otvorenoj zemlji o kazalištu koje ne bi postojelo ograničeno znanstvenim i drugih stvaralaca. Thomas Langhoff mi je jednom rekao da ga je Stein zreo na upravljanje kazališta po običajima sedova i trudio da je kuća fantastična, ali da uopće ne zna što bi tamo radio. I sam je bio, poput većine redatelja koji su radili u kazalištu Schaubühne, u klasičnom šm i uglavnom je radio predstave u talijanskoj kući. Tako su arhitektonski mogućnosti prostora ostale prilično neziskovane.

Kad su mu ponudili da vođen režio od berlinskih kazališta (u koji su bili Berliner Ensemble i Deutsches Theater), odmah nam se otkrilo za kazalište Schaubühne upravo zbog arhitektonskih mogućnosti. U kazalištu Baraka znaka smo većim izmova organizirali prostor; to čemo raditi i u kazalištu Schaubühne, gdje smo upravo osmislili najpravičniji način nastavljanja triline koji omogućuje brzo prestrukturiranje prostora.

Kazalište Schaubühne zasjedne je kazalište financirano iz javnih sredstava grada Berlina. Kad smo zajednički umjetnički vodstvo preuzeli koreografinja Sasha Waltz, dramaturg Jochen Sandig i Jens Wille te je, tužili smo odijeljene ruke, početak mi je oga. Otpustili smo sve glumce, iako smo zbog toga morali na sud. Glumci koji su u kazalištu duže od petnaest godina (recimo Jutta Lampe) imali su pravo na zaposlenje na neodređeno vrijeme. Ipak smo postigli da odu, umetali vrlokoj cijeni. Prvi smo imali obzira prema socijalnom položaju otpuštenih glumaca, jer je bila riječ o prilično poznatim glumcima koji su bili sašli nove angažmane. Ansambli brzo dvadesetih glumaca i trinaest glumaca. Među skupina Sasha Waltz jednako-

postoji je sastava član kazališta Schaubühne: to je iznenađujuće u Njemačkoj, gdje su kazališni ansambli obično nadležni plesnim (naravno, ako takve ansamble postoje). Plesni program, u kojem će stvarati još i Jerome Bel, Meg Stuart, Alain Plass i drugi, jednakoopravni je dio programa kazališta Schaubühne. Glumci i plesnici potpisali su dvogodišnje ugovore, prema kojem se odnosi bilo kakvog zida izvan Rade. Prvo smo razmišljali da bi glumcima darovali nastupanje na filmu, televiziji i radiju, a njihove bi honorare dli u zajedničku nakladu koju bi koristili potpisnici u ansamblu. Takav sistem postoji u kazalištu TAT u Frankfurtu.

Naposljetku smo se odlučili za eksperiment. Svi imamo jednake plaće, približno 3.000 DEM neto na mjesec, a oni koji imaju djecu pored toga dobivaju 1.000 DEM mjesečnog dodatka po djetetu. U kazalištu smo organizirali i čuvanje za predškolsku djecu.

Glumci i plesnici imaju zajedničko gospodarske tjelesne. Svaki posjeduje obično telefon koji nam se nije zanimljiv za upotrebu. Članovi su dramaturgija i glumački pripremljena, tako da se ne veće film više sile sile. Glumci mogu izraziti svoja razmišljanja, predloge o programu... Konačno odluka o programu i dogovor o upravljanju u rukama je odgovornog umjetničkog vodstva Kazališta Schaubühne koji bih smatrao kazalište novih tendencija. Dvapostli smo radili na novu rješenju dramaturgije, bavimo se razmjenom savremene europske dramaturgije u udruženju European Reading Committee, naš pogled na teater otvoren je svim vrstama savremene umjetnosti. Naš program (kao prije svega savremena, angažirana, provocativna dramaturgija, iako čemo postavljati i klasične tekste)

Velik je zalogi interdisciplinarnosti predstavljanja na suvremeni europski kazalište mlade generacije u budućnosti sve godine. O pravači smo go u Makle



Izvedbene umjetnosti u Nizozemskoj

Kulturna politika, njen cilj i mehanizmi

PISALI: DRAGAN KLARIĆ I PAUL BRUNDHORST

**U PRAKSI MNOGI RAVNATELJI
KAZALIŠTA MORAJU
BALANSIRATI IZMEĐU
PREDSTAVA KOJIMA ĆE ZARADITI
NOVAC OD PRODAJE ULAZNICA I
PREDSTAVA VIŠE UMJETNIČKE
PRIRODE KOJE ĆE SE DOPASTI
ODREBENOM OJZELU PUBLIKE I
ODNIZETI UMJETNIČKI
LEGITIMITET KAZALIŠNOJ KUĆI**

Nizozemska kazališna scena iznimno raznolik repertoar. Svake se godine može vidjeti gotovo 60.000 profesionalnih izvedbi. Više od tisuću novih produkcija, uključujući glazbu, glazbene i dječje predstave promjenjivo se izvode svake sezone. Održavaju se brojni festivali, nastupi iznaimskih gostiju, kao i redovne tuzemne nizozemskih trupa u iznimstvu. Nizozemska kazališna scena profesionalna obuka na fakultetima različitih razina u raznim aspektima izvedbenih umjetnosti. Postoje uslužne organizacije koje nude informacije i savjete, govore utiračnja, strukturu debate i elaksaciju raspodjele posla. Ova široka infrastruktura odražava veliki broj aktivnih umjetnika i drugih profesionalaca, ali aktivna politika vlade isto tako tu igra važniju ulogu.

KRATKA POUKIST SUBVENCIJA

Tradiciionalna, opetana izvedbenih umjetnosti u Nizozemskoj oslanja se u prvom redu na privatne donatore i prodaju karta. Ali nakon 1945. godine vlada preuzima sve veću ulogu, a potpisuje uvodnjem iznimnate financijake potpore na kulturu. Ovakav sustav podajaa prije zvega stvao da je dobiti umjetnosti i kulturu svima važna da bi se potporna iznimnate zakonima pomade i potražnje. Umjetnacka djela često je sklope proizvodni: znanjama javnosti ne može uvijek biti tako veliko da bi moglo pokriti sve troškove. Smatra se da je umjetnički smisao od prazdan vama za narav društva.

U potporku, subvencije nacionalne vlade dolaze u nekoliko trupa u najvećim godovima, dok se infrastrukturna mjesta znatno povećavaju i nadograđuju putem nacionala

inai i lokalnih iznimnate. U iznimnate iznimnate i iznimnate sedamdesetina godina a dvadesetog stoljeća nizozemska je društvo potpuno određeno vrstu kulturne revolucije, potpuno socijalnim vama i razlikom i utporku tradicijama. Potpuno sustav subvencija društvo je mudrijem, te su nove, sklopmentalnije umjetničke forme izvlele više u iznimnate razum iznimnate manjih trupa.

ZAKONSKI OKVIR

S vremenom, kultura je politika postala važna da bi odnala takav razvoj, ali nije stvora potpuno temelj sve do 1993. godine, kada je dočeta Zakon o općem kulturnoj politici, u skladu s kojim je Ministarstvo kulture odgovorno za stvaranje uvjeta koji će doprinijeti eluvaju, razvoju, društvenog i geografskog distribuciji i stvaranju umjetnackih djela, u čemu će biti vodno iznimnate kvalitete i raznolikosti. Ova formalizacija eluvaju osnovne postavke kulturne politike, tako se stvao ta politika stalno stvaja i doprinosi nove oblike isto tako u skladu sa stporkama i praznatima svakog novog sustava vlade i novih ministara i dočetakih tajnika.

REVIZIJA STRUKČAKA

Ograničena sredstva koja vlada ima na raspolaganje za kulturu (oko 400 milijuna eura godišnje, ili malo više od 25 eura po stanovniku) ne doprinosi zadovoljavajućim uvjetima za subvencije, ali njima se nastup podržati kulturne organizacije i aktivnosti najveće kvalitete. Tradiciionalna, od vlade u Nizozemskoj ne očišuje se donacijama izdava



En Nederland
Drama, Der Kruisnacht
Aggelaar, (rechts)
Richard Jones
Kunst van den
Kopstoot

kvaliteti u pitanjima umjetnosti, nego se odlikuje da su tova prema struci i stručnjaku. To je uloga stručnjaka dodjeljiva Vijeću za kulturu koje se sastoji od 25 profesionalaca koje imenuje ministar. Oni imaju vlastite savjetodavne odbore i administrativnu podršku i mogu umjetnosti vidjeti po svim pitanjima kulturne politike, bez obzira da li se to od njih traži ili ne. Oni isto tako prate sve aktivnosti kulturnih organizacija i od njih se očekuje da prerađuju kvalitete na stručan i objektivna načina. Ova forma stručne revije, moda je: procjena, evaluacije, proučavanja i principu rije parve slobodna od potencijalnog sukoba interesa - čim se usavršavaju i stručnim načinom, nego da političan i javni službenici prerađuju o kvaliteti. Politička upravljanja članova Vijeća njihova je prava stvar i se iza njihovu ulogu u procesu donošenja odluka

RADNOST I ODRŽIVOST

U postupku dodjeljivanja dotacija sredstava očekuje se nastava umjetnosti između umjetničkih disciplina. Politička subvencija trebala bi odražavati raznolikost umjetnosti, pa ipak, sve discipline umjetnosti umjetnosti nemaju jednake potpore za subvenciju. Kibernetika, na primjer, ne prima nikakve sredstva direktno od vlade, pa se ipak uspijeva održati. Spontaneost, snaga, pogotovo u vizualnim umjetnostima i glazbi, ali isto ostaje ograničeno važne u otvori i nacionalnim, govorila i lokalnim subvencijama. U osnovi, umjetnost koju subvencionira vlada trebala bi biti dostupna svima. Kako gotovo svega doprinos umjetnosti u vidu posreda, svega bi trebalo i profitirati od njih, kako geografska tako i društveno-geografska. Svi alijevi subvencionisti u ovom predjelu nemaju trebalo, imati prilika iskazati umjetnost na skromni, kao i na pravni način. Rezultat toga

je politika relativno širokih cijena ulaznica i razne sheme popusta za gospodinski slabe dijelove stanovništva (studenti, nezaposleni, stariji ljudi), ali isto tako i obnova kazališnih trupa koje primaju subvencije da održavaju trupe dijem zemlje. Ta obnova kazališnih djelatnosti obavlja isti teat - jer su primom često putovati i često zapinje u prometnim gužvama na posrpanim autocestama, tako da bi se obnova u blizini budućnosti mogla transformirati u polu vrstu dodatnog napora koji će se sagraditi dodatnim subvencijama.

ČETVEROGODIŠNJI CILJUS SUBVENCIJA

Zakonsodavno dodjeljuje ministru ili državnom tajniku zaduženom za kulturu zakonitu ovlast dodjeljivanja subvencija. Od tog se člana vlade očekuje funkcioniranje politike i diskretno njegova/njihova primjena svake četiri godine, za što mora dobiti potpis parlamenta. Na temelju tog dokumenta kulturne organizacije, koje žele primiti ili obnoviti svoje četverogodišnje subvencije moraju podnijeti stručno plan koji se šalje Vijeću za kulturu na razmatranje. Vijeće daje općenit savjet Ministarstvu, koje teško da može ignorirati ili odbiti taj savjet. Na temelju tog savjeta Ministarstvo uslaže četverogodišnji budžetni prijedlog koji mora odobriti parlament. Ta procedura traje sada već cijelo 2000 - godinu. Ili 15. prosinca 1998. godine 263 kulturnih organizacija poslalo je svoje planove. Između ostalih više su nego dva puta veći od nacionalnog budžeta. Gotovo dvije trećine govornih ne primaju sada četverogodišnje subvencije, a tek je 263 organizacija (muzički, teatri, knjižice, ansambli, orkestri) primaju, a gotovo svi od njih žele je primati i u budućnosti. Oni se mogu nadati da će dobiti više subvencija nego sada, ali mogli bi dobiti i isti iznos, kao i sada, a čak bi mogli i potpuno izgubiti subvenciju na četiri godine - ako je

kvaliteta njihovih sredstava ostala zadovoljavajuća. Ova su dogodi i u prošlosti, i oni koji su izgubili subvencije bili su prisiljeni na svečeri postupak. Uobičajene odredbe organizacije neprofitnih dostigao su ovom nepovoljnost koji će time izgubiti posao.

ALTERNATIVNI IZVORI SUBVENCIJA

Ove kulturne organizacije koje ne primaju subvencije od nacionalne vlade odlaze se na podršku financiranja lokalnih vlasti, a neki veći gradovi, poput Amsterdama i Rotterdama imaju svoje vlastite četverogodišnje programe subvencija. Svaki od njih se odlikuje na od hoc subvencije, dostupne od nacionalnog fonda za izvedbene umjetnosti, gradskih fondova za umjetnost i privatnih fondacija. Najopćenitije, postoje komercijalne kazališne prodavnice koje najčešće rade bez subvencija (ponašaju se subvencionirano za naplatu i generiraju za slatki oporotni) i kao trije spornost. Pokušavaju vlasti što su tako uključene u uključivanje regionalne distribucije i subvencioniranje kazališta za djecu i mlade. Ulaganja u kulturne gradnje i opremanje i pokušaj vlasti zajedno upotrebe su jedina ulaganja nacionalne vlade.

GRADSKA (LOKALNA) KAZALIŠTA

Gradski su vlasti tradicionalno odgovorne za financiranje kazališnih ograda i njihovih programa. Program koji je isti prikazan u jednoj kazališnoj grupi u jednoj sezoni uključuje od 100 do 250 gradskih izvedbenih trupa i a 10-15 umjetničkih disciplina. Buduće predviđaje kapaju se usaglediti na temelju oficeru repertarija, onih koji prikazuju informacija i - intencije. Mnoge od tih agencija, sigurne su u 1950-ima i 1960-ima, davati su velike sklope za održavanje i često bi trebale veliku iznava. Osim tih tradicionalnih izvora, postoji i



cijela niza manjih posterica (tj. crne kutije) s između 80 i 250 pjesala. Mnoge trupe redke igraju na tim postolicama nego u tradicionalnim kazalima s konvencionalnom talijanskim pozorištem. Kako je nizozemsko gospodarstvo u vrlo dobrom stanju, mnoge gradske vlasti grade nova kazališta, ne mučeći mnogo o tome kakvu će vrsta kazališta trebati umjetnosti i publici budućnosti. Postojeća kazališta često se renoviraju i povećavaju, bez obzira na obični višak kapaciteta. Umjetničke aspiracije i potrebe publike često se podržavaju političkim ambicijama i taktici.

NOVI SAVEZI I PARTIKIPACIJA

Gradsko kazalište pod pritiskom iz gradskih vijeća koja od njih traže da zapadne nešto novo putem komercijalnih aktivnosti, kao što su kongresi i sajmovi, a u isto se vrijeme od njih očekuje da vjeda nadilazeći potrošača zajednice, kao što su umjetnički predstavi, i nastave, da nađu raznolik umjetnički program. U početku mnogi navedeni kazališta moraju balansirati između predstava kojima će zaraditi novac od prodaje ulaznica i predstava više umjetničke prirode koje će se dočepiti odrednima dijela publike i dočepiti umjetničku legitimnost kazališnoj kući. Tradicionalna podrška po kojoj je nacionalna vlast subvencionirala predstave, a gradske vlasti distribucija više ne valja. Nacionalne subvencije su nekoliko većih kazališnih trupa u Amsterdamu, Rotterdamu i Hagu jednake su po iznosu lokalnim subvencijama. Međutim preferiraju vijećna kazališta, koja su često adaptirana iz ostalih prostora koji nisu bila kazališta, da bi imale više fleksibilnosti u planiranju i da bi mogli napraviti čvršće veze sa svojom publikom. Neka lokalna kazališta više nisu zadovoljna s ulogom javnih predstavljivača, već pokušavaju djelovati i kao producenti i koproducenti, kako na nacionalnom tako i na internacionalnom planu. Pojačavaju komercijalnu, partnerstva i savjeta zahtijevaju tradicionalna područja funkcija s odgovornosti. Moguće je se mići da je solidna infrastrukturna razvijenost društva ali u nadolazećem ponovno razmatranje i njegovanje političke podrške. Iste se dinamike odvijaju u demografskim pomacima (više od 36 % stanovništva u većim nizašnim gradovima

ima porijeklom izvanzemaljski, tehnološkim inovacijama, promjenama životnog stila i povećanom izopćenosti moći i povećanim slobodnim vremenom publike, ali politički pristupi isto tako igraju važnu ulogu.

ŠARŽIRANI POLITIČKI PRIJEDLOGI

Sadašnji državni tajnik zadužen za kulturu odlično je započeo naše nove promjene, uzrokovajući živahanu debatu koja još uvijek traje. Kao predstavnik liberalne stranke usvojila demokratske stavove i kao ekonomski državni tajnik Van der Ploeg zahtijeva da se profesionalni umjetnici ponašaju kao poduzetnici u području kulture i da u potpunosti iskoriste tržišne mogućnosti prije nego što se okrenu izvorima subvencija. Isto tako naglašava je zapovijest kulturnu raznolikost publike: povećanje vladine saradnje i usmjerenje raznih nacionalnih pripadnika (Tursi, Marokanci, Antiljanci) koji su dramatično malo predstavljeni u strukturi publike. Prvo što je državni tajnik namjerava smanjiti subvencije onim kulturnim organizacijama koje nisu u stanju pokazati jasan napori da privuku te segmente publike. Kasnije, pod utjecajem političkog pritiska, najavio je da će ih nadgraditi dodatnim subvencijama ako se dovoljno potrudu u tom smjeru. Drugi politički pokazao je sposobnost razvoja s medicima bez povlačenja, dok su se mnogi predstavnici kulturnog sektora povukli u samozastanbe protivne protiv njegovih izjava. Njegov glavni cilj je su stimuliranje inovacija: promatranje postojećih subvencija većim etabliranim institucijama, stvaranje prostora za nove inicijative i interdisciplinarnu aktivaciju i programe koji će privući mlade ljude, pogotovo one stranim porijekla, i to i kao stvaratelje i kao publiku. Isto tako, zapovijest je okrenuti i promatranje upravnih odbora koji upravlja kulturnim organizacijama. Kako se oni obično obavljaju konceptom iz kruga penzionera članova odbora koji su trenirani na taj funkciji, demantirani su u njima postali bijeli usud pedeseta. Politički gledano, teško je nagoditi stvari se tim pristizima, ali kako je raspodjela subvencija igra koja se temelji na doživljaju, izvješćima i uslojima, nezgodno je biti svih pojedinaca i novih gubitnika kada parlament usvoji odluku

sljedećih četverogodišnjeg programa subvencija.

IZOSTAJANJE MLADOSTI

Vrlo je upitno da li bilo koja vladina politika može promijeniti neke glavne tendencije u konzumaciji kulture. Međutim, izvještaji neminovno utiču na stvaranje Socijalne i Kulturne Marketa pokazuje je iznimno smanjivanje udjela mladih u kulturi u razdoblju između 1983. i 1993. godine. Dok se situacija i sklonosti mnogih ljudi mijenjaju u svetu raznih kulturnih događanja i vrsta konzumacije kulture, kulturna operativna postaje sve više domaća stvar i koja obrazovnog dijela stanovništva. Uvođenje poučavanja kulture u umjetnosti u srednjim školama kao obveznog predmeta trebalo bi stimulirati razmjare i razviti zanimanje za kulturu i umjetnost, a vjerojatno će vladu dovesti na podražaj kulturnih zbivanja trebati bi eliminirati finansijske prepreke koje ljudi vrste za posjetu muzejima, koncertima ili kazališnim predstavama.

INSTITUCIONALNA AUTONOMIJA

Praktički sve nizašne kulturne organizacije su nezavisne i neprofitne institucije (stichting). Prema vrlo liberalnom zakonu ratko može osnovati stichting jednostavno tako da posjele javnog bilježnika, ali to ne daje automatski svakome pravo na traženje subvencije ni na oslobođenje od poreza prvo se mora osnuda, a o drugome se mora pregovarati s relevantnim poreznim upravom. Na taj, također oblik daje organizaciji mogućnost stvaranja nezavisnosti u odlučivanju o vlastitu cilju, funkciji, političkom stajalištu, programiranju podizanja bez pomoći subvencije. Upravići odbori su, kao što je već navedeno, nametnuti i samokontrolirajući, te oni koji daju subvencije nisu ovlašteni znanstveno svoje predstavnike u odborima. Naravno, mora se pažljivo razmišljati na što se traži dobrih subvencija, a podizanje kulturne misli izvjetiti nastavu naučavima. Sveke kulturne organizacije mora sljedeći mnoge složene zakone i propise o radu i o porezima, dok svi zakonodavci, bez obzira na to da li su stalni ili su zaposleni na određeno vrijeme, na puno radno vrijeme ih

die [mnogi rade dan dana (u tri i pol dana) radnog vremena, imaju pravo na rda beneficija (povlašćeno osiguranje, osiguranje za slučaj nezgode i nezaposlenosti, mirovine, dopune, rane penzije i slično), kao i svi drugi zaposlenici u sektoru zdravstva, obrazovanja, industrije ili zaposlenici vlade.

ORIENTIZACIJA I PREZENTACIJA

Gotovo svjetska kulturna organizacija ne pripa- de drškom i ljudi koji su zaposleni u sektoru kulture nisu diovala namještanja, čak i ako live od državnih subvencija. Neki gradovi imaju, kazalita i orkestri su, javno gledaju. Jos uvijek dio gradskih službi i odgovarajućih službenika zaposlenika su, ali to se napredno mijenja, pa postaju autonomni orkestri ili, kao u slučaju nekih kazalita, postaju poslovne korporacije od kojih se očekuje razvijanje poslovanja, ali su gradski vlasti njihov jedini diovala. U Nizozemskoj je u tijeku provedenje intenzivne privatizacije, kojom se u principu daje više autonomije kazalita, kao i više slobode onima koji dodjeljuju subvencije da prilagode subvencije u skladu s postignutim rezultatima.

KRKA ZAPOSLENICA

Oko 15.000 ljudi profesionalno je angažirano u području izvedbenih umjetnosti. Već rade kao slobodnjaci te su angažirani samo povremeno, a neki su stalno zaposleni. To uključuje umjetnike, tehničare, administrativne i ostale profesionalce povezano s tim područjem. Nije pomisao angažirati televiziju, oglašavanje, škole, pa čak i socijalne službe i poslovni svijet. Mnoge produkcijske trupe imaju same malu jezgu zaposlenog umjetničkog i administrativnog osoblja, te angažiraju sve ostale suradnike za određeno vrijeme za svoju produkciju. Kada je produkcija dovršena, isplati se 20 - 60 puta u nekoliko mjeseci, u skladu s unaprijed pripremljenom shemom, tako da se iznosi nekoliko puta u većim gradovima i samo jednu veći u manjim mjestima. Samo nekoliko trupa s vlastitim kazalima može si dovesti ponovno igranje produkcije izvan sheme. S obzirom na to da mnogi mladi umjetnici ne mogu očekivati da će zaraditi za život samo umjetničkim radom, određene poruke koje biva shema (WIK) koji im daje pravo na posebne beneficije nezaposlenih ili, drugim riječima, dodatak njihovoj zaradi kada je to potrebno, bez obzira trajanja posla izvan umjetničke predstave ili samo na određeno vrijeme četrdeset godina nakon završetka školovanja.

TEHNIČKA STRANICA

Među profesionalcima u izvedbenim umjetnostima ima dosta stranca, pogotovo iz područja glazbene. U prošlosti oni nisu imali nekih

teškoća da dođu izvan u Nizozemsku i tu stvore svoje angelo u umjetničkoj zajednici. U skladu sa stranim propisima Europske unije i raznim nizozemskim zakonima državljani zemalja članica EU-a imaju se vratiti u Nizozemsku ako mogu dokazati da se mogu održavati, dok je državljani zemalja koje nisu članice EU-a postalo iznimno teško, ako ne i nemoguće, dobiti boravišnu i radnu dozvolu. Stoga se iz zemalja koje nisu članice EU-a koji žele proći obuku ustrati nizozemskih profesionalnih programa određeno manje plaćati visoke školarine.

INTERNACIONALNA ORIENTIZACIJA

Internacionalna orijentacija izvedbenih umjetnosti u Nizozemskoj odražava se u više od četrdeset festivala i internacionalnim programima, u sedamdeset međunarodnih trupa u nizozemskim kazalima, u oko tisuću nastupa nizozemskih trupa u licencirane snimke godine, od kojih je pola u vanjskoj Belgiji, u dodatku i odlasku individualnih umjetnika koji redovno nastupaju na Internacionalnoj tami. Sami burjeja i talionika, postaju istaži interes za internacionalne koprodukcije. Fonda uost podfinancirani koji je zadužen za naposljetku od hoc subvencija ima shemu raspodjele finansijskih sredstava za koprodukcije, profesionalni naposljetku obliku, studijsko putovanje u inozemstvo i putne troškove trupa koje su povezane sa gostovanjem u inozemstvo. Ministarstva vanjskih poslova i kulture zajedno upravljaju programom subvencija za internacionalne internacionalne kulturne suradnje (HUIS), te raspodjelu 3,27 milijuna eura godišnje, od čega se dio dodjeljuje izvedbenim umjetnostima.

POVODNO PROMEŠLANJE SUSTAV

Nizozemski kulturni sustav prilično je jednostavan zbog svog velikog karakternosti. Četrdesetogodišnji ciklus subvencija, razvoja strategija, institucionalna autonomija, male organizacije, fleksibilnost i polistipular, vlastitih izvori subvencija, podizak socijalne države. Strani kolige često gledaju na situaciju u Nizozemskoj u određenom dobru zaradi. Pa

ipak, nizozemski sustav ima svojih mana. Nove se produkcije pojavljuju i razvijaju prilično brzo, općenita proizvodnja široko profitiraju i naglašavaju održivo, nepostojane burjeje ostavljaju trupama naposljetku čvrstih veza i njihovim omeđenim publikom, postoji znatan jaz između stabiliziranih umjetnika, organizacija i mlade generacije koja tek dolazi, a nezainteresiranost publike nadogra se nad cijelom sofisticiranom infrastrukturom kao najveća prijetnja. Demografske promjene, tehnološke inovacije i promjene modela provedenja slobodnog vremenja i konzumacije kulture mogli bi se ishoditi kao prijetnja ili kao izazov. Tražnja umjetničkih različitosti i inovacije stvara tek tridesetotak godina, odnosa se na slobodu kulturna politika i razrješavanje mehanizama, ali mlada se ne mogu vratiti odnosa za gotovo. Jedino što je sigurno jest da razine nisu sigurno, kao što je Hanser Milieu održavano govoriti. Nizozemsko društvo ima ugrađeno sponzorstvo izvedbenog rada, ali oštra razlijevanja i radikalne promjene politike - pa čak i kulturne politike - podržani su stalnom ponovnom razmatranju, poboljšavanju, inovacijama, pa čak i u vremenu izobilja i gospodarskog procvata. Kojičak podvrdnog napada mogao bi pruziti i neka unosađanja

S engleskoga prevela Marijana Jozović

Dragan Klaić i Paul Binkhorst su direktori i suradnici Theater Instituut Nederland u Amsterdamu (www.tin.nl)

Performing Arts in the Netherlands: Cultural Politics, its Aim and Mechanisms

Dragan Klaić and Paul Binkhorst analyze the system of financing theatre in the Netherlands, focusing on the sources and cycles of subventions, the legal framework, the choice of experts and the resulting diversity and accessibility of funds. Political implications, institutional autonomy, international orientation and the position of foreigners are all taken into consideration, and the conclusion reached that the system should be flexible enough to face the constant challenges of redefining itself and its premises.

prva petoljetka



Kazalište Gérard Philipe
u Saint-Denisu

ZA KAZALIŠTE U GRADU...

SNIMIO: BELLAMY

Godina 1998.

Da bi građanin tremaše odluku u kazalište držimo kao jednostavan, rađan čin, kao radost, malo zadovoljstvo, tješimo iznova razmišljajući na koji mu se kazalište obrađa. Da bi javno kazalište radilo na suštini identiteta, treba iznova uvoditi svoje zadaće i interese te znati pokazati po čemu, za što i za koga njegovo postojanje, tragost i jačanje uspružavajući važnost.

Da bi on kazališna djelatnici (umjetnici, tehničari, uprava) iz dana u dan ostali angažirani aktivisti odrednog ponašanja javnog gošta i slušača, moraju to strogo neprestano iznova osmišljavati, neumorno ga usavršavati i geometrizirati u svjetlu društva u pokretu i promjeni. Nije riječ o posrednoj trenutačnoj modi, nego o tome da se nikad ne zaostane u nehotičnom raslojavanju na shvaćanju oko sebe javno kazalište mora voditi računa o stupanjima pripremiti i povući.

Smatramo da upravo sada, odnovo danas, moramo preispitati svoje načine djelovanja i bez praznih riječi poželjeti, djelovati, činiti, u svakom slučaju pokušati provesti revoluciju na veći samima.

Revolucije, to jest okretanje prema sebi da bismo jasno sagledali sve što nas okružuje i sve koji nas okružuju.

Za nas je kazalište otocić moćnog otpora mihi, potrebno mjesto gdje se ljudi razbija, jer, jedna da bi priopćivali, a drugi da bi gledali i slušali priopćivati što su ih naplatili pjesnici.

Stima dostojna mjesto, što susretom a pjesnicima stvara prostor osloba slabosti prajac jednostavnost njegovan udjelovanja u zajedničkoj pustolini, naprednog tijesnog i umnog iskustva u besprijek gasti pratnaku da stalno i svjetlo pogled kad i netko

dragi mjesto preimanja, mješana, upornite otpora za demokraciju. POZIVAMO SVE KOJI ŽELE OTKRITI ŽIVOT, ŽELIMO USKLAĐITI NEISCORISTENE SNAŽE, CENTRALIZIRATI KASUTE ZAKRSE, STOKIRAMO POKRETI UMOTNOČKE AKTIVNE DA BISMO U SVE OSILIKE LJUDSKE DJELOVOSTI UVILI VIŠE LJEPOTE, JASNOĆE I SUREŠNOSTI.

U kazalištu se susreću glumci i gledatelji, one im je obzoro mjesto. Strici gledatelja kazališnih predstava i nastupanje u kazalištu jedna je od takmičkih ljudskih težnja. I ta će težnja prigodom nastupa uvijek nadživljati glumca: gledatelje jer u svakom ljudskom biću ima više-manje svjetla budnja za preobrazbu. Zato se moramo vratiti i uz jedne i uz druge.

Dvo kako želimo i kazano konkretno djelovati, ne samo na riječima.

- kazalište kao javna služba
- kazalište za sve
- od pjesnika
- za publika
- za umjetnike
- danas

Upućiti se u pustolovina vezano uz agencije kazalište za nas znači razneti položaja putovanja, iznaboditi svojih njegova vidljivost i ludilo. A ako je put ston, njome čemo kročiti radom i iznaboditi podizajuće drvenje. Da, baš tako, kazalište za sve, to jest, kazalište koje nikoga ne isključuje. U tome je prva zadaća kazališta kao javna služba. Smatra se nje vjerujemo. PRATO JE ČUDO ŠTO IMA LJUDI KOJI OSILUJE PLAKATI, OTUPITI SE, OSLOBODITI, RAZDREKIVATI TREMNUTAK SVOG ŽIVOTA DA BI DOŠLI POSLUŠATI I POGLEDATI NEKO PRIPOVJEST.

Upućeno na to upravo: želimo vam pomoći da pronađete ili ponovno pronađete put u kazalište.

Trenutak istaknu u kazalište treba shvatiti kao davlje, iznova osmišliti trenutak izvedbe radeti i prije i poslije.

Prvi su nam poteti jednostavni (prve svega trebamo skicirati potese, a poslije radimo i bez samogledanja neprestano preispitivati svoje nastupanje): cilj on je da svakoga uzrak u kazalište otiskavajući svjetlo, geografika i kulturne zapise. NARUČNO, PODUZIMAMO SAMO ONO ŠTO NEKOJIM RJEZ PO VOLJI I JOŠ SMO SE PRIZE NEKOLIKO GODINA MORALI NAVUČITI NA ŽANOR GRESHABRUKUJICH GLASOVA. ČILI SMO IRONIČNA UPOROBKIMA LJUDI IZ STRAHE KOJIMA JE ŽIVOT OSTAVIO SAMO ŽALOVO ISKUSTVO. PESMIŠTOSNA PRHOVIDANJA STRANJEŽLIVNICA I NEPOVJERLIVIH, SAVJETE ZADOVOLJNIM SELJAKIMA VELIKANU RAZNOGOSTA KEDIMA SE SAMI KLUKVAJU. PROJEKTORE PRIMETIJA ETO JE ISKROJNO DOKNULO ŠTO SVOJE MIRA UGRUČIVAMO NEZABOLJNOM NUKAMA, A SVE SVOJE SNAŽE IZVODIVAMO POGIBILI SLINJEDIĆI PUKO TLAPOKU.

NO RAZLIČI NIKAKO NE MOGU UTJEČATI NA ONO ŠTO JE NARODNO ZRNOVANO CONCORDHO IZRECI I NASTOJI JOI SLOŽITI. NA SREĆU, SASTRELI SMO, A NE O ČEMU NISMO DOVAJALI. NERODNO CINOZOGAMA SUPROSTAVILIJAMO JEZU, TEŽUJU, VOLJU, TLAJAMU JE NA NAŠOJ STRANI U SEBI NOSTRO IZJELU KOJA NAS U POTVARDIMA HRASNI I RAZUJE. A JOI OD NAS TRAZI DA JASNELO IMENIJEKO OČIŠĆAJ KOJE NAS VOZI, STRASTI KOJA NAS TIERA, PRESTILJANI I OČIŠĆAJE, TE JEKOJ NA KRAJU MORAMO PODGROBITI, KLEKE JE O OČIŠĆENJE. Dosta preiskupog kazališta, dosta procesa društvene identifikacije i zapošljavanja na slanku u kazalište.

Stvojenije jedinstvene cijene uzlaze po 50 franka za sve pretplate od 200 franka za deset izabranih predstava, popuštine od 200 franka, koje stvarajućima Saint-Denis omogućuju slobodan ulaz na sve sezonske predstave, uključujući sve obilježje, mogućnosti da u okvirima naprednih mjesta predstave koje vam se sviđaju pogledate koliko god puta želite.

Dosta kazališta koje je pola godine zatvoreno: kazališta kao javna služba mora raditi cijele godine, od 1. siječnja do 31. prosinca. Umjesto obilježjenih desetih posrednih predstava, a time čemo vam zalaziti odjed putovati, međusobni ponuda na godinu: gledajući tako dobiva veću raznovrsnost, a time i širu dohodu. Što se umjetnička rješenja, govoreće nam ondu želimo ići razgovorije djelatni i njemu. I u tome se znači zalaziti javne službe: centar za društvo umjetnost daljin je preraspodeljiti sredstva dodjeljena njegova rukovoditelja. O tome čemo se razgovoriti.

Dosta kazališta koje je više zatvoreno nego otvoreno: kazališta nije cij da bude prazno. Sreće mu treba izdati u svako doba dana i veći. Stoga će svoja vrata otvoreni brojnim društinama kojima čemo ustupiti dvoranu za rad, ali i svima koji u nama suradnja u raznim pedagoškim djelatnostima (nastavi za srednjoškolske umjetničkog usmjerenja, umjetničkim odgojem: glazbenim seminarima, radionicama za djecu, radionicama za odrasle itd.) koje već vidimo i na kojima čemo i dalje učestvovati, jer u kazalištu se nalazi i njemu kad ga putujemo i njemu se bavimo.

Dosta kazališta namjeravaju samo rekonstruirati, koristeći u ovakvanje svih ostalih: Vidimo gledatelja u srednjoj izvedbi, onako: obično: malo: dijalog između onoga (ili one) koji kazalište predstave stvara i onoga (ili one) koji ih gleda. Publica čemo upravitelji na različite načine: izvanokazališnim predstava: predstava: povratna: odnos (primjerice 10 glumaca: 20 gledatelja), individualizirani portamenti, ali i kolektivni program: koji će se naposljetku razvijati tijekom godine i dopunjavati improvizacijom, gluhom i plesu

izjednače ih dvije godine dobiti više mjesta, a to su, naravno, i 24 prijedloga umjetnika koje smo trebali dobiti. Mnogo razgovorih, teškoće, ali ne nikakve. Smetramo da je prevrat zalaziti dati publici novonastanu glasovno, na kad nam odmah projekt koji je okomica tekut književna balzima, ogledni čemo se i njemu. Predstave koje će gledati na odmah nastup odgovoriti na taj zahtjev: kakve prije dajmo prijavljamo i komu: željeli bismo se ograđiti ovima, ne samo rekonstruirati kojime se gramo ograđiti, nego i svima ostalima, onima koji ne mogu, onima koji ne mogu da bi im se svjedelo, onima koji više ne žele, onima koji bi rado, ali se ne mogu, onima koji misle da je dovoljno, onima koji misle da je teško, završimo - obračuno se svima njima.

Dosta potražnja: odnos u kazalištu. Za nas se kazalište stvara i njemu: predstave i prije i poslije nje. Želimo da kazalište ponovno postane glasnik, služba vjeri, želimo ponovno osnažiti onaj koji se govornosti i topline koju čemo u vama uspostaviti. Prema tome, ovo nekoliko točaka na kojima radimo:

- već od ove godine s većinom predstava uvodimo drugu matrice: nakon redovnog popodnja kazalište otvoreno i subotom popodne da bismo svima koji su zbog nevolje zalaziti upućeni omogućiti da ipak dođu...

- nakon svake matrice predstave (u subotu i/ili nedjelju) jedinstveno razgovor i dijalog umjetničkog tima predstave,

- pojedinačno posred: predstave: kazana: koji: kao: kazališnih: radova: središnji i biva po: postupnim: cijinama, radi: za: razgovor: dane.

- jednom na mjesec upriličujemo radnju u kazalištu, odnosno mogućnost da nam povremeno u kazalištu dvoranu, među: kazalima, s umjetnicima prije i poslije predstave; razgovor i djelatnicima kazališta, dugo: društva,

- iznim: porazla: otvoreno: osobito: povratni: odnos: s: pripadnicima: da: bismo: to: kazalište: dosta: djelatni.

Upravo je o tome riječ: više od kazališta, dajmo i roči: iznim: otvoreno: biva, preter: namet i: nametna, mjesto: na: kojem: iznim: njemu.

Da bismo taj projekt ostvarili, ograđiti čemo se svima, no ovo čemo svima uvoditi: na: zalaziti: koji: umetnoma: naprijed: treba: poma i: glasno: potvrditi: da: je: Kazalište: Gérard: Philipe: u: Saint-Denis: po: ovom: obilježju: kazalište: građana: Saint-Denis, to: jest: naših: naposljetku: odgovornosti. Oni: koji: dolaze: poma: i: to: kazalište: njemu: na: pri: razgovor.

Želimo da ovo bude kazalište grada i njegovih stanovnika, tako utoliko pripada departmanu, regiji i području. Da bismo taj projekt ostvarili, trebamo zalagati umjetničkih ekipa koje nam se pridružuju u radu na cjelokupnom projektu, elektronički: mnoge: djelatni: kazališta, te: matrice: i: obilježja: pogled: potvrditi: (Grado: drzave: i: Skupštine: departmana) po: ova: nas: poma: zalaziti. Stajimo: i: o: svima: što: bi: to: kada: mogla: postati: biva: i: kao: što: želimo, kroz: nje: ograđiti i: utajno: poma: ova: koji: nam: daju: biva, ali: biva: biva: njemu.

S njima čemo se ove prve godine razgovoriti: približno: razgovoriti: teškoće: i: zalaziti: na: poma: preter: poma: predstave. A: u: dva: do: tri: tjedna: tjedna: ova: kada: u: svim: stana: njemu: dajmo: nam: njemu: razgovoriti i: razgovoriti: pogled: na: njemu.

Na: pojeticu, treba: čemo: sve: ova: ova: kojima: ovaj: projekt: znači: rada, put: k: bolji: strategiji: naših: kazališta: potvrditi: na: nam: obilježja: nam, govornosti: kazališta: aktivnosti: koji, malo: u: svojim: obilježja, mnoga: dopunjuju: ovo: zalaziti. SAMO: JEDNOGLASAN: ZBOR: DOBRE: VOLJE: KOJE: OSIGURATI: TRAJNOST: I: PLODNOST: BIVU: I: NAM: SAMO: ODOBROVALI: I: ODOBROVALI: NAS: LIEPIM: RJEŠENJA. TO: MOJE: BITI: DOVOLNO: OD: SVIH: KOJI: SE: OČIŠĆUJU: U: NASU: KORIST: TRAZIT: ČIMO: OČIŠĆUJU: DOKAZ, DIELATNO: SVJEDOKU: KID: NOV: NAMENOSTI: SVI: ČI: ONICI: SURADNICE: POSREDOJE: POSADNO: DIELI, OVIMU: OVUJE, BITI: I: SITUACIJE: OČIŠĆUJTE. US: PERCE, KRITIKARE, SITUACIJE: I: SVI: ONE: KOJE: SE: OVOM: GRADOM: PROFESIONALNO: BAVE, ZA: NAS: SE: MOGU: ZAPOSLEMITI: I: DRUGI: OSAMUJTE, U: GOMU: RASPREDEJE: PRISTAJE. MOGU: PRIHVAITI: TI: OUGU: U: TOM: POTVARDU: I: PRIDONOSITI: NIS: GOVI: USPOREDO: OSOBNO: UTJEČUJI: MAKAR: NA: GORAKNOST: KRUGOVE: USUDAR: VLASTITA: DOKAZALA.

Emmanuel Chénas,
Delphine Bont,
Valérie Lang,
Stanislas Servey,
Laurent Sauvage,
Jovita Schaffel,
Jean-Jacques Simonetti,
Serge Traouetou,
danas: nove: ekipe:
Kazalište: Gérard: Philipe:
u: Saint-Denisu

R.S.: tekstovi: ograđiti: valikam: svinama: svinama: u: djela: objavljena: u: radilici: Théâtrale: (1987) Jean-François Desjardis: Sa: d'histoire: d'art: ...: l'art: du: théâtre: Anthologie: des: textes: (Jean-François: Desjardis: Copernic, Laurent: Desjardis: Armand: Mnémosyne: Max: Reinhardt)

S: francusko: prevela: Valérie: Bontet



Terry Eagleton:

**Zadaci
radikalnog
intelektualca su
popularizacija i
demistifikacija**

RAZGOVORI: TOMISLAV BRLEK I GORAN SERGEJ PREŠTAŠ
SNIMIO: LJUBO GAMULIN

GRANICA IZMEĐU VISOKE UMJETNOSTI I POTROŠAČKE KULTURE NIJE JASNA I SASVIM SIGURNO JE PROPUSNA. MOŽDA SMO JEONOSTAVNO ODREBENOM POVLJESNOM LOGIKOM PRIMORANI IZNOVA PROMISLITI TE KATEGORIJE

Kako bi Terry Eagleton ocijenio rad Terryja Eagletona?

Terry Eagleton: O to je velika napast. Moćan da naglo rascedim uvid Njega Nucheryja da je autor prvi čitatelj ovog djela. Posledica se tako općenit kad mi ljudi ukazuju na aspekti mog djela kojih nisam bio svjestan, nudeći čitanje koje nisam bio predvidio. Postpostavljam da bih volio da se misli - ovo počinje zvučati kao nekrolog - da pokušavam neke stvari učiniti pristupačnijima. Smatram da je neka vrsta populizacije i demistifikacije važna i da je to jedan od zadatka radikalnog intelektualca. Volio bih da se misli kako se nikad ne zna o čemu će biti moje sljedeća knjiga. Volim pisati o različitim temama. Ne znam kamo me najslabiji spusti. Zapravo nema riječi, nema znanstvene etikete koja bi to opisala. Ima, mislim, izvještaj i na rad mog najdražijeg učenika Raymonda Williamsa. Nije to baš sociologija, nije savršen ni književna kritika, a ni politička teorija, a ipak je sve to pomalo. Mislim da se danas najzanimljivije stvari zbivaju na granicama različitih disciplina. Njegovim, volio bih da se misli da sam nastojao pisati u ovom smislu koji je tada poznao kao Roland Barthes, pisati ovdje ulična pisanja, a ne tek bijeljena ili uvježbovanja. Iako postupom spazuje među literarnima, za mene je sam čin pisanja važniji i u iskustvenom smislu ne

općenit odabira važnih između pisanja romana ili drama i znanstvenih radova. Za mene je mitologija kreativno pisanje književnosti.

Može raditi knjigama nalaziti se, npr. i knjige, kao o Marxu u seriji Great Philosophers, te kratka knjiga objerjena prošle godine u seriji Blackwell Manifestos, The Truth about the Irish. Ona su ova suda svojstva unosa u predmete kojima se bave i očito su namijenjena tzv. pojedinačnim čitateljima. Postoje li predložci čitatelja?

Terry Eagleton: Pa, znam sigurno postoje li pojedini čitatelj, ali mislim da postoje čitatelji neutralniji. Najzanimljivije reakcije na knjige poput *Knjigevo čvrsto držanje* su od ljudi koji nikad nisu kročili na sveučilište. Svoje je čitatelj obično poseban. Običan način da se to sporna je razlika između s bezbraznim razmatranjem vlastita djela. Pa sam mislao, ljudi su u stvari voljeli u val nad upravo suprotno od onoga što vi brojite. Ljudi vas čitaju ili slušaju sa svoje pozicije. Jedna od stvari koju uvijek našli piluci i predajući jest da pogrešnim razmatranjem nema kraja. Za to vam spoznanje ne treba nikakva složena teorija nacrtati. S druge strane, postoje čitatelji neutralniji. To je svakako lakša stvar. Bilo bi mi drago da polem sa nekim vrste publike. Obično namijenjeno počinje sivo



specijalizacije i manje specijalizirane knjige. Dekonstrukcija je to veliki, djelomično je možda i sam dobar popularizator, a djelomično je i vjerski jer je popularizacija korumpirana.

GRABANSKOM SE INDIVIDUALIZMU MOŽETE SUPROTSTAVITI S LIJEVA KAO I S DESNA. EKSTREMNA LJEVICA I EKSTREMNA DESNICA IMAJU MNOGO TOGA ZAJEDNIČKOG, NPR. MRŽNJU PREMA BURŽOASKOM INDIVIDUALIZMU



■ Mislite li da se nešto poput, na primjer, dekonstrukcije može popularizirati, koristeći obične protiv kojih je takvo mišljenje ispraznije? Može li se nov način mišljenja prikazati slobodno stane kategorije? U čemu bi se onda sastojala onak savađna svađanja u mišljenju?

Terry Eagleton Molin da bi se i glavni predstavnici dekonstrukcije, Jacques Derrida, složio da se uvijek možemo složiti jezicima koji su nam dostupni te da ih možemo reći samo reći na njima. Derrida svakako izumao politiku tradicijske filozofske jezike. On je u tom slučaju riječ tek riječi dekonstrukt. Za Derrida je namisao potpunog naslova, mislim, bila metafizička. Netko kaže je da postojeci jezi jednostavno nestaju i da se pojavljuje nešto prije nego. Kako bismo to novo uspjeli prepoznati? Da to pojarmim vrlo me zanima kako se misle reći da steju dekonstrukcije antucipaci koncepti imawitve kritike.

Imawitve kritika naravno započinje predmet iznata kako bi dospjela otkaz njega, a tobože bi ga naduvila. Smatram da imawitve vatom imawitve kritike koja prepoznaje malost svog nastanka u kapitalizmu i načina na koji se rjepe jezi tane imawitve. Dekonstrukcija je u određenom, rekako re smat, aspektima samo naknadno na tu, prilično tradicijsku djelatnost. Kao i uvijek, riječ je o kontinuitetu dekonstrukcije. Ili bih vrlo razumljivo pomena nekoj ultra dekonstrukciji koja bi tvrdila da je to nako porve nov idiom. Mislim da bi i Derrida primao da se na određene načine dekonstrukcija uvijek stavila štoviše, dekonstruirano i nadkonstruirano moja se radi u istom tekstu utop filozofa. Derrida me zanima kao zadnji u jzira antiifilozofa, od Kierkegarda i Nietzschea do Adorna, Benjaminu...

■ Wittgensteinu...

Terry Eagletonu Wittgensteinu, svakako. Pri tome sastojata antiifilozof ne znači, naravno, samo biti protiv filozofije, već biti protiv filozofije na filozofski razumljiv način, kao kao što antirealist raje samo nešto što nije roman, većno telefonski razgovor, već nešto što ne razumljiv način mijenja pojam romana. Dekonstrukcija vidim uslovi tog mišljenja. Ipak, možda se antiifilozof koji ne nastoji pobiti na površinu malati u svakom značajnom filozofu.

■ Kad govorimo o mijenjanju načina mišljenja i pojmove filozofskih i umjetničkih formi, mislite li da je modernizam u tom smislu bio

uspjesan? U određenoj bi se smislu davala potrošačka kultura mogla vidjeti kao izravan nastavak građanske kulture devetnaestog stoljeća i trinaestog stoljeća. Na primjer, na božićnim koncertima u Beču i dalje se pjeva Strauss, a ne Schönberg. Ukolikajane paradigmatike predložio suzike publike o romanu, knaolita di filozofiji također su i dalje devetnaestostoljetni: i dalje su to prije Menet, Hegel i Hjelms - koji su, dakle, u svoje vrijeme bili iznimno radikalni, na vide to nisu, barem ne u prepoznatljivom obliku i kajeti ih vama poznaje - nego Kandinski, Joyce i Wittgenstein, koji su danas raje manje radikalni na široku publiku nego početkom stoljeća.

Terry Eagleton Molin da je to tačno. Modernizam je uao u kratak kulturu na istre potpuno i razumne načine koje su možda dekonstruirali jer smo mi pobilišta Utrata, recimo, pristupne u pametiji temporalnosti, skopu u pogledu pojma razvoja, promjenom pojam razuma, na ove filozofske probleme je modernizam ostao traga, ali slabim se u smislu da je učinak modernizma na opreprehaden umjetnički kanton bio ograničen. Na navedeno je određene mogućnosti koje se uvijek mogu aktivirati. Dobit je razumljivo slučaj filozofije koja se u tom smislu morala osloniti na svoje ekonomski nepostojanje i politički nagubudakstajanje regija, linika, bez koje getovo da bi ostala bez današnjeg modernizma. Možda su uvjeti onaj bih povoljniji. Ne treba, međutim zaboraviti da je jedna grana modernizma, ona lijeva, od Majakovskog do Brechta mijala na temu publiku. Na, oporekto zaveti, smate pravu. S druge strane, smatram da putanje umjetničkih pokreta treba staviti u isti korijek. Šta umjetnost uspije može promijeniti?

■ Želio sam reći da se u određenom trenutku, nje, realistički roman uspije nametnuti kao dominantan oblik i poturati najje oblike romana, koje publika nakon toga u pravilo dobiva kao devijantne, ako su oni rekada isto tako bili dominantni. Molin da se slično može reći i za romantisamku liriku gjerma, impresionističko slikarstvo, itd. Za vladavine čina se još uvijek traje, uspjelo nam je pite u odlihanima...

Terry Eagletonu Realizam je doista ostao dominantan u popularnoj kulturi i senzibilitetu, no spomenao bih, bez da ih presječijem, neke popularne vrste, kao što su reklame i postmodernistički film, koje odvajaju raje narativije nabedi reprezentativnije tehnike. Na taj način, može se reći, modernizam i postmodernizam utječu na popularne predložke. Recimo la ovako, da je svagda imala političku osnovu, da su masovna pokreta koje je ona podržavala uvijek,

možda bi se bila stvorila materijalna osnova za promjenu. Možda je to stoga što je realistička srednja klasa znatno sklonijeg nego i njegova borbenija. Njegovi modernizmi su neki je naziv i njegovih političkih revolucija. To bi moglo biti jedno od objašnjenja.

3 Modernizam nikad nije bio ideologija vladajuće klase, u stvari u kojem Marx definiše ideologiju srednjeg kao ideologiju vladajuće klase

Terry Eagleton: Da, to je vrlo zanimljiv uvid. Schopenhauer može biti sličan barokni re-azustokrat. Modernizam je umjetnički strah novonastale društvene grupe koja ne pripada nijednoj klasi inteligencije. Inteligencija je umjetila svoj kulturni program koji se nije poklapao s onim koji je smala buržoazija, tako iz njega nastala

4 Kako karte s tim u vezi opisali svoja uloga svojstva na kulturu Laborističke stranke?

Terry Eagleton: To je bilo prije nekoliko godina, prije vremena Tonyja Blaira. Vise naziv član Laborističke stranke u nekim društvima na putuje u Irskoj i portugalizacijom društvena oporota, ne treba posebno naglasiti vezu kulture i politike jer je ona jedna od samih poetika. U tom je kontekstu na neki način mnogo lakše učiniti nešto korisno. To je mnogo teže u ekonomski naprednim društvima. Svega nama koji se bavimo kulturnim političkim ili političkim kulture stvari su uvijek unaprijed nađali političkom situacijom. Malo se toga može učiniti pojedinačno. Situacija je ponekad povoljna i ponekad nije i različita je diljem planeta

5 U svim ste predavanjima spominjali pojam visoke kulture i upotrebu tog pojma u prvimtki svih u postmodernom kontekstu. Nije li visoka kultura u postmodernom društvu tek etiketa pod kojom se potražila njih roba, nije li pritom umjetnost svodena na dio turističke periode? Julio Cortazar napisao je kako posjetiti mnogi često obilaze slike i kataloge u muzej, dođu kod neke platne, identifikuju ga i nastane dalje. Postoji veliki strah, no jera bi ljudi koji pokušaju stranice dovoljno upućeni u ono što ih strah? Kad je Steiermarka pamtijeno izveo Pavarotti prešlo, oni koji su se branili i fudbali mu zvali su protiv čega se buni, koja je estetika ocjenjivanja njegova djela izumiranja, dansa, revulda djela, npr., Jehna. Čaga a mlađa ne dolazi jer se od umjetnosti očekuje da bude nezamisljiva pa su očekivanja publiki upućena. Očekuju nešto razumijevanje i to i dalje

Terry Eagleton: Da. Sve se može pronaći u

robu. Mislim da upravo stoga Adorno nije bio u pravu kad je mislio da se umjetnost može odvojiti postvarenja, da može izbjeći da bude potvarena u robu. To nije uvijek bilo u njegovo doba, a kamoli u naše. Sam je pojam visoke umjetnosti problematičan. Granica između visoke umjetnosti i potrošačke kulture nije jasna i sasvim sigurno je propisna. Možda ima jedinstveno određenom pojednom logikom primarni izveza prilikom te kategorije. Avangarda nas je primila da pronađemo po čemu je nešto umjetničko djelo, što može biti umjetnost. Postmoderni nas kultura ali da pronađemo pitanje granice. Nema osimno re nazna nadziranje tih odrednica. Čak i ako se visoka umjetnost može pronaći u robu, kao što se očito može, a sveži na označitelji sebi same, vrijednost kojeg je sigurno u tom označavanju, ipak se, kao što sam spomenuo u predavanju, u tom kazanju mogu naći mnogi izvori koji se mogu i drugačije upotrebiti. Čini mi se da popularistički stavovišite tipa to je me estetično stvar, nego to nije relevantno, zapravo održava stragu podjelu i neprotjerljivost nadanih granica. Upotrebljete li pak sofisticiranije strategije tumačenja, vidjet ćete da su mnoga i drugačija čitanja tih djela. To bih želio istaknuti. U triku je rekonfiguracije kulturnog polja. Možemo se sredit tog procesa i, kako bi Frederic Jameson rekao, pol namamo kognitivnu kartu. Implacitni slogan Waltera Benjaminu bio bi, čini mi se, zapravo ovaj slogan strasne jer nikad ne znate što vam može zatrebati. Mislim da je to možda slogan. Ne odbacujte mišta u napadu ljevičarskog kulturnog elitizma. Nikad ne znate što se može pokupiti koristeći. Puno je tužno da bjeva, koja po destrukci odbacuje apsolutne, nepovratne sedove, sama donosi takve sedove.

6 Mislite li da bi u tom svijetu trebalo posebno štiti Brechta, koji na neki način premitio poezije klase borbe i umjetničkih radova te visoke avangardne umjetnosti?

Terry Eagleton: Jedno od najb, vjerojatno na svetu, najb prematit djela je drama o Brechtu, izvedena 1979. godine na festivalu u Edinburghu, pod naslovom Brecht i društvo, o Brechtu i njegovu nadi a glazbama. On je dakle srednja pjesma u tom smislu. Sam je rekao da kazalište sve svođe na kazalište. To se umjetnik povjeriti a njemu dogodio. No, Brecht je pripadao onim djela avangarde koja je stvarala da je to razlijevanje sudbine radikalne umjetnosti ukoliko je ne podržava umjetnik politički poet. Mislim da je to vrlo važan uvid. Na kraju, avangardi nije dalo glave to što nije bila radikalna ili što je protivena u robu, bilo mu to Staljin u Rusiji i Hitler u Njemačkoj. Znao su da jedno tako može biti.

7 No na Zapadu je to dokazilo samo parve



drugo, naime institucionalizacija. Avangarda je dospjela u školske programe, a da nikada nije bila prilično laka općeg prihvaćanja. Joyce se čita jer je na popisu literature

Terry Eagleton: To je svakako točno. Ali u Njemačkoj i Francuskoj su avangardisti bili finisiti intelektualci jer su bili povratnici s odgođenom političkom pokretanošću. To je nešto posve drugo od Joycea na popisu literature.

I: Možda sam ukazao na to da se mogućnost radikalne promjene načina mišljenja mogu spriječiti na različite načine, tj. da finisno mišljenje nije jedini moguć način. Možda čak nije ni najuspješniji. Pravo je, naposljetku, pokušajivanje i iskustvenost su vrlo različite metode.

Terry Eagleton: Da, ali se bez finisne intelektualne tradicije avangarda može ta iskustvenost reći ili zbija ili bi se zbila na drugačiji način. Dvojaka povijesna okolnost. Ta se institucionalizacija zbila poslije rata, njoj prethodi mnogo toga što je politički determinirano. Mišlim da je Brecht znao da njegovo djelo ne može postojati nadeležbe klase borbe. Bez nje ono ne bi imalo smisla. To je, u nekoj mjeri, vrlo primamljiv stav. Jer znači da dominantna ideologija ne može prihvati i iskustvenost jedino politički uspjeh. Sve se drugo može prihvati. U Sjedinjenim Državama među mladima je intelektualizacija vrlo raširen fenomen. Intelektualizam je razumljiv kao stil života i razumljivo ako ste američki (jeristic). No mislim da ova problem vide samo u okviru kulture. Iliče li neki intelektualci naivnosti njihova? Uopće je takvo razumljivanje dio problema. Mišlim da umjetnici Ljermov i Rema ili Weimarske Republike ne bi počinili takvu grešku.

I: Možda li da nepredstavljako i nepredstavljakost mišljenja, od Artusa do Gerarda, dobro potiču i kompleksitarnu potvrdi u djelu autora kao što je Marcel Schwab, s obzirom na izricanje važnosti razumijevanja i iskustvenosti konteksta predstavljanja u sam čit predstavljanja?

Terry Eagleton: Za mene postoji razlika između, poone opravdanog, odgođenosti razumljivosti predstavljanja i promišljanja složenih sustava koji upravljaju predstavljanjem. Ujedinjena je povijest napredaka ove dvije kategorije. Postoji strah u ljetošćavosti avangardi koja tvrdi da je svako predstavljanje politički reakcionarno, apolitizirajući tako kulturne oblike. Mišlim da je općenito sa ruku kulturni oblik reći da je radikalni ili reakcionarni sam po sebi. Možda da treba biti pragmatičniji. I faktori i konvencije mogu komititi iste oblike. Nije stvar

u obliku, već u tome kako ga koristiti, u koju ruku. Mišlim da to vrijedi i za realizam. I on može biti progresivan u pojedinim kontekstima. Treba demistificirati autoritativne ideologije predstavljanja. Ali mi ipak predstavljam, to je jedan od razlika kojima se služimo. Kao što je Wittgenstein rekao za jenu: Da, nakon stvora u jeziku su predstavljanja, ali sve svakako nisu. Što to, mislim, predstavlja riječ "možda"?

I: Kako se mišljene poput Wittgensteina, koji tako očito namjere biti nesustavni i neodgovorni na političke dopade, neprestano predstavlja u dogmama? Zato li se predstavlja u sudovima kad je čitav putnik bio usmjeren k namjeru mogućnosti salijevanja i usustavljanja?

Terry Eagleton: Wittgensteinov najgori namjer obično filantropija. On je čit modernizam na način koji možda reći prepoznati ruku osobito čvrsto. Ali čvrsto je upravo to, tako je na istom polju kao i Joyce. To je kao i prebavljanje Brechta u potpunoj ruku.

I: Da, ali sa što je taj nagon za usustavljanjem i pojednostavljanjem tako jak?

Terry Eagleton: Mišlim da je to u samoj prirodi institucija kulture i obrazovanja u industrijski razvijenim društvima. Spetite se američke nove kritike, imate ograničen broj studenata koje treba odgojiti u kratkom roku, stoga trebalo nešto što se može analizirati na satu, pa je linija pjesma potpunija nego što i svr. Metode i materijale odnosa učitelja institucija. To se dogodilo i Wittgensteinu. Wittgenstein se pokušao pripitomiti u anglosaksonskom kontekstu, što je vrlo neobično. Wittgenstein je vrlo razumljiv mislilac. Ne i on je pokušao da to pristigao, na tu vrst kulta. U dječicu košnog Wittgensteina postoji neka vrst solitarnosti umnog, nar prijava i odgovora koji se neprestano pobijaju. To čini se upućeno određene akademski namjer. Opet, nagon za usustavljanjem toliko je duboko u nama da se postavlja pitanje nije li on na neki način mišao? Mišlim da Demos ima takav odnos prema strukturi, on će reći, pa nazna postre strukturu, ali ima ta naris što se u to upliše. Jedan od negativnih aspekata Wittgensteinove ostavštine, barem u Engleskoj, potiču je koji je dao anglosaksonskoj filozofiji običnog jezika i odnosa razuma koja se suprotstavljala sistemima la poone pojedinih razlika. No to je opet riječ o nekoj vrst pripitomljenosti. Istodobno, jednostavno bit protiv sistema liberalistička je potroja. Koliko vane mišljenja mora biti sustavom orlat, mišlim, o tome što ste i gdje ste. Liberalni i uglavnom mogu dopustiti da odstupaju od struje dosljednosti u mišljenju i službu u pluralizmu i kontinuitetu. Nije toliko toga u

ČITAV SAM ŽIVOT SLUŠAO OVU REČENICU: KAO BISMO SAMO POKRENULI STVARI, KAPITALIZAM BI SVIMA DONIO KORISTI. MISLIM DA POUZANO MOGU REĆI DA TO NIJE TOČNO

igni. Strogost u mišljenju razna je kad postop političko slog. Derrida je jednom rekao da se nije protiv dijalektike, ali da na kraju uvijek postigne ono što ne podigne dijalektici.

F Ali Wittgenstein je rekao sve što je mogao da razriši svoj iznimno proleptičan društveni položaj.

Terry Eagleton: To svakako. To se mora priznati, Wittgenstein je bio iznimno dostojan. Moćda i premu. Neki vrlo apolitični.

F U završnom poglavlju svoje knjige *Idea of Culture* plete o knjizi T.S.Eliota *Notes towards the Definition of Culture*.

Terry Eagleton: Upredivim Eliotovu ideju zajedničke kulture i ona Raymonda Williamsa. Mislim da je to vrlo zanimljivo, ponešto podcijenjen tekst. Podjela kako je moguće ustrojavati biti zapovjednik zajedničke kulture i kapitalizacije. Sve ova o tome što mislite pod pojmom zajedničke kulture. Mislim da je to ta Eliotova kultura koju majstori određuju, a većina u njoj sudjeluje. Williamsov je koncept mnogo demokratskiji, uloga većine je mnogo aktivnija. Odnosom se individualizam mislite suprotstaviti s lijevom kao i s desno. Ekstremna lijevica i ekstremna desnica imaju mnogo toga zajedničkog, npr. mirniji prema buržoaskom individualizmu.

F Mislite li da je Eliot bio radikalni desničar?

Terry Eagleton: -Ja. Zanimljivo je da su svi engleski medijalisti - koji naravno uključuju Englezi, meo Amerikanci, Irzi, Poljaci, itd. - kao ustrojili i europski modernizam općenito, duboke antihijerarhijski naravni. Ne uglavnom je ta perzija više desna nego lijeva. U nedostatak revolucionarne kulture... Što se tiče Levermore, Beata, Pounda, Wyndhama Lewisa ne slažem se s onima koji kažu: izvana krijtežnost. Istra što su usali takve političke stavove. Mislim da je ta veza mnogo dublja i čak perverzna.

F U ovom ste predavanju upoređivali procese globalizacije, globalnu kulturu, itd. Kako vidite položaj Istočne Europe u toj kontekstu?

Terry Eagleton: Ne očajem se povratom o tome govoriti jer pamalo znam. Na svakako bih rekao reći da je koncept globalizacije vladavine. Neke su stvari pozitivne, neke nisu. Nikako ne treba odbaciti ideju globalnosti, ali se može biti protiv uprave ovog konkretnog oblika politizacije. Treba osporavati općenitu ideju od konkretnih političkih i ekonomskih progama. Problem je, međutim, što nema alternativnih modela. Što

je druga mogućnost? Bilih socijalistički sustav? Danijela Ijevica nije isala krunja e ustrojnosopćenom socijalizmu. Sve što mogu reći je... Čitav sam život slušao ove rečenice kad bi me samo pokrivali stvari, kapitalizam li svima doneo koristi. Mislim da posredno mogu reći da to nije tačno. Štove, da je točno upravo obratno. Stvari će krenuti na bolje za neke ljude, na gore za neke druge. Lijeva je kritika specifična upravo po naglašavanju postojećih naravi kapitalizma. Ona ne kaže to je gori sistem. Kapitalizam donosi mnoge pozitivne stvari, emancipaciju, veći postupaknost, razvoj proizvodnih snaga, trišite, itd., ali pitanje je pod koje cijenu? Možemo li doista platiti tu cijenu? Ja još uvijek čekam da se to više čuje dopis. A jedna iznimna kritika tog stava je marksizam, to sigurno nećete naći u liberalizmu. Liberalizam više tugu za rep. Liberalizam, kao i kapitalizam, neprestano oslobađa snage koje pripre za razne koncepte na kojem vjeveri sustav počiv. To je još jedna kontradikcija. To je ekstremna priroda tog sistema. Budeh je rekao da je kapitalizam ekstreman, a ne komunistan.

F Za kraj, što mislite o ovom dramskom stvaralaštvu?

Terry Eagleton: Nisam napisao mnogo drama. Izjeločno stoga što nisam mogao jer, srećom, na živim od pisanja drama. Obično pišem za kazalište nakon što završim roman. Možda stoga što pišem za kazalište znači znači iz kuće. Kazalište je nešto poput laboratorija, praktično je, kolektivno, revolucionarno, stvarno. Volim biti die trape. A onda mi se i to što pišem obično ulazi stajati tek neznatno unad potriča za kavu. Kadmi s uzlom, trapeza koje ne zadržaju mnogo novca onjke ali naučoga svoje predstave predati u Londonu. Što kaže sam već rekao, saho ne mislim da je drama vrlo što i traktat, u kreativnom smislu ne očajem radilica kad pišem naučite vrste tekstova. Zanimljivo je da sam o leioj prvo pisao drame, jednu o Osmaru Wildou i još neke, a tek onda znanstvene radove. Kao da sam se na neki način oslanjao u iznjoj kulturi preko dramatičkih tekstova.

S engleskoga preveo Romanek Žilic



The Tasks of a Radical Intellectual are Popularisation and Demystification An Interview with Terry Eagleton

On the occasion of a lecture promoting his latest book, *The Idea of Culture*, delivered to a packed several hundred strong audience in Zagreb, Terry Eagleton discusses his own writings, the possibility of mediating unmythematic discourses and the impulse to do so, the successes and failures of modernism and its political counterparts as roots, as well as the various notions of culture and the general content of globalisation.



Eugenio Barba Paradoksalni prostor teatra u multikulturalnim društvima

Eugenio Barba u
razgovoru s
Berkom Pavlenić,
BETU 1979,
foto: Boris Beban

**VJERUJEM U TEATAR KAO
PRAZAN RITUAL, NE ZATO
ŠTO JE ISPRAZAN I
BESMISLEN, VEĆ ZATO ŠTO
GA NE UZURPIRA NIKAKVA
OOKRINA. OVOJE SVATKO
MOŽE IGRATI NA VLASTITU
"RAZLIČITOST", MOŽE JE
OTKRITI, NAGLASITI, A OJA
PRITOM NE GUŠI TUDE**

Kadeno da je neka društvo multikulturalno i imamo dojam da ne gradavimo sad već da jednostavno naglašavamo višestrukost njegovih komponenti. A zajedno ukazujemo na dvostranost.

Multikulturalno se stane u sklad sa dobrihva kao neutralno, već ti kao prijetnja ili kao usjednost. Prijetnja je kad ga nameru gospodarka i društvo uzeti kao usnuđu kontrolu pojedinca. Vrijednoću se smatra kad je rezultat izbora. Multikulturalna ili multietnička skupina, festival, teatar ili odnosenje predstave u su u političnu stvaritu jednostavno go svojim sastavu. Čak i prije nego što smo svjetu sto proizvode ili kako to proizvode

Te namna pozitivna vrijednost koja se prodaje multikulturalnosti samo je druga strana njene razmatranja vide. Kako imamo dojam da društvo dijela i usnuđu usnuđenja berbe, same mnogog razmatra skupina i pojedinaca iz različitih kulturna čine nam se usnuđen i političnim stancima.

Danas pojam multikulturalnosti ne delinisa toliko društvo usnuđenjem od različitih skupina, već stvarnost u kojoj su različite problematizma.

Različite postaju problematizme kad gvaritaju prema dvama usnuđenim nacrtima usnuđenja homogenizaciji ili međusobnom odbijanju.

Homogenizacija i odbijanje nisu dvije suprotne

moćnosti. One pokazuju dvije različite razne kulture. Površna homogenizacija (jati, način odjevanja, ista hrana, iste filmove ili sportske izvještaje, isti standard informiranja, ista postignuća) povezana je s dubinskom potrebnom da postignuća temelje vlastite posebnosti i svoje etničke konjone kako nas ne bi prepustila običnu multikulturalna zbilisa

Nije stojište savlada remanagacijom, usnuđu ekonomskih debelansa koji mnoge pojedince usnuđenja i njihova konteksta razmatraju, gurajući ih prema područjima usnuđenja gospodarstva i legalizirajući usnuđenja. Kraj ideoloških kontrapozicija postaje preokren (kraj buma, do prije nekoliko godina, smatrah arhaizma), etnički i religiozni usnuđen te razvoji pokolja.

Činjenica da danas malo tko usnuđe govori o usnuđenju ili komunističkim usnuđenja ne znači da je usnuđenja i razmatra mnoge. To jednostavno znači da je mnoge rade

U tog perspektivu, postoji li među da do teatar i dalje imaju vlastiti prostor?

U društva problematizma razlika teatar postaje paradoksalan prostor

U ovom smislu, paradoks nije neobavna mijerje već koherencija usnuđe koja postizati iz principa različitih od onih na kojima se temelje opća mijerja i postizivanja teatar. Paradoks, tako ga se ne može oporiti, ne po-

vladine ne ograđuje, no niti biva srogošen. Način na ove to kad govorim o paradoksalnom prostoru teatra.

Ukolježena mjesta teatra u europskoj su kulturi stoljećima bila u središtima gradova. Teatar su bili mjesta, simboli i spomenici jedinstva nacionalne, gradske ili klase kulture. U 19. stoljeću njihove su funkcije palikonalno iseljena drugih kaziva kulture (migracije poput migracija i burza, liras i glasovnih i cijepjenih selekcijskih mjesta pojavili su se drugo: prostori teatra, ota koji skreću ili su u opoziciji: umetnuti i avangardni teatri, studiji, male scene, *théâtres de poche*, atelijeri, radionice, laboratoriji, off i off-off teatri. Ujedinio je njihov polazišni dijalog i ukolježeni mjesta: teatar predstavljao plodnost teatarske kulture 20. stoljeća.

Imao ta dva komplementarna prostora izmasto je "treći teatar".

Se svogom skupom. Odm teatar putujući: svjetska deset mjeseci u godinu. Samo vrlo mala dio toga vremena provodimo kao gosti bogatih i cijepjenih teatra. Veliku vremena putujemo prostora: "treći teatar". Kako god idem promatram svijet: autostrojane od motiviranih margina, ljudi koji idu na akcijama i trans-scenarijima. Krat teatar.

Koje "transcendentnost" zvati fikcionalni ili subjektivni. Nema ona označava nešto što nema doktrinu, nešto što ima vezu u vrijednostima koje vode skrozom i posebno poražanje zanatlija. Podjela me na prividno samoća anarhičnih elitaristi koji su se u Kataloniji borili za slobodu i koje je Hans Magnus Enzensberger upoznao u programu, te kako su bili sposobni sadržati dostojanstvo i osjećaj vlastite polane kroz anarhistične vještine.

U nalogu je današnjem: multikulturalnom društvu mnogo "transcendentnog" teatra. U aspektu je sardobijama u kojima se glasoviti teatar (kao jedinstven društven točkom, danas postaje multivokalni teatar u ovom knjevu: gdje su društvene rane duboke u zatvorenim, izoliranim, zajednicama iseljenika te među marginalizacijama. Drugim riječima, uvijek imam podjela: one posebne kulture koje potiču "kulturalna publika".

Anonimni je i "transcendentan" teatar koji je Susan Sontag bila radila u Sangevo.

Anonimni je i "transcendentan" teatar koji je Kierkegaard njegom radio prije nego je postao poznat za vrijeme apoteoze u Južnoj Africi.

Anonimni je "transcendentan" teatar koji je američki izumitelj Jack Warner osnovao u Hondurasu gdje su evanđelja, Scapin i Popol

Velik postali simboli kulturnog otpora protivljenja.

Paradoksalni je prostor teatra buran, daleko od svijeta i ponosnosti stručnjaka i krajnja mišljenja.

To protječe: salijeva razmišljanje: zapovijedi, marginalni teatar pokazuje promati nova analize i vrijednosti za praksu koja se čini predodređenom da ostane slabo ostatak modela društva koje biva nestaje.

Debeso sam teatar kao emigraciju. Ono što su je da se kreću po multikulturalnom društvu bez obzira vlastitog identiteta, pretvajući me u odrednog pojedinca. Vrijednost je teatra u kvaliteti odnosa koje stvara između pojedinca te između različiti glasovi unutar jednog pojedinca.

Ne vjerujem u međusobno razumijevanje. Vjerujem u slobodu razmjena, u anonimnost solidarnost između slobodnih ljudskih bića koja ne postaju drugu na to da se međusobno razumiju. Vjerujem u neposrednost iskustvenost onih koji zajednički djeluju. Nije njihova djelovanja moru međutim, biti zajednički i jedinstveni.

Vjerujem u teatar kao prazan ritual, ne zato što je upazan i beznačajan, već zato što ga ne uspijeva nikakva doktrina. Ovdje svatko može upiti na vlastitu "slobodnost", moru je otkriti, naglasiti, a da pritom ne gubi bode.

Grioh (putujući gromak-glasbenici iz cime Aduba, promatljiva umjetni kulture, nap. prev.) iz ovih zemalja i svih epoha, profesionalni glumci, umjetnici ceste i prolazni, simboli su teatra na pragu novog tanačstva. Da početak je ovog stoljeća parodni prostor teatarskih ljudi: fluidna i podružljiva dimenzija putovanja u kojem kulturni identitet nije određena geografijom ili povijezom granicama, već vrijednošću vještine.

Stoljećima, dok je teatar bio podlihan tiraniji dopadljivosti i uspjeha, cenzure i društvenog prijetnja, glumci i glumice kralji su život progonstva: odjeleći od napadajevitih i najvjernijih vrijednosti društva oko sebe.

Danas mnogo ljudi odabire teatar kao način zaštite onog dijela sebe koji živi u praprostoru.

Taj izraz nije ni empatija ni porinjenje. On je polje, ili, drugim riječima, on je polje čuvanja. Ukolježu razumijevanje stava, ne on je koji mišljenja ga čini ni vjerovanje, već konkretnog i aktivnog, protiv društva koje se bori protiv njegovih dala.

Z engleskoga prevela Lada Davidovity

The Paradoxical Space of Theatre in Multicultural Societies

Presenting paradox as a coherent guiding idea of the theatre in search of its own area within a society of differences, Eugenio Barba puts his trust in anonymous and "transcendent" theatre, a theatre of emigration, where instead of mutual understanding anonymous solidarity and opposition to doctrines is required.

Potrebno



je Fići sam

Razgovor s Eugeniom Barbom

RAZGOVARAO: GORAN SERGEJ PRISTAŠ
SHVILJA: IVICA BOBAN, BILJEF, 1976.

**KRITIČARI NISU TAKO
VAŽNI. PRIZNANJE I
DOBIBANJE POSTAJU
NEBITNIM. BITAN JE
KONTINUITET DIALOGA S
MRTVIMA, A MRTVE NE
MOŽETE SRESTI MEĐU
LJUDIMA**



□ Gledajući tvoj rad odmah je i tužnem
senjalom odredicom - ličenjem strancem.
Kako ste uspjeli postati strancem?

Eugenio Barba: Plo je to '53, '54, devet godina
nakon rata. Automatski sam Europom, gledao
kuchinčinu gušticu, obaveu, stimalas ljude...
Tada sam dospio do Skandinavije. Skandinavija je
bila neka vrsta osve, sigurno, nezakrta ratom.
Naravno, za jednog Talijana s juga bio je to vrlo
jak kulturni toč. Sveo sam drugacije životne
stanove, stvarnost ljudi, počeo u smislu
iskustvenog postavljanja i navika. Za mene je, dakle,
to: ulazanje, otkrivanje i preosmišljanje različitih
biokova, koji su mi omogućili ispravljanje mog
drama, bio izravnan proces dekolacije ili
odlučivanja samog sebe od moćnoga predstava, od
onog što sam bio. Danas, gledajući unatrag,
čujem da sam poricao iz jednog jezika u drugi,
odakle potječu vjero i od društveni konteksti s

ljufina iz radničke klase i se smještila gdje sam studira, veće i pobjeđujući, emotivno veće sa ženama, sve je to bila naša vrsta nove seobe u palači 1901 noći. Tako da nisam bio pravi putnik, nepravni, nisam upućen. Bila je to velika ofenziva. Problem sa dešila krajem, nakon nekoliko godina, kada sam pokušao uraditi da je to oblikovanje postalo razumljivo. Nisam me više nije toliko interesovalo i pokušao se pojaviti pokušaj što radeći nakon pet-šest godina života u Skandinaviji, Norveškoj. Da li ostati u Norveškoj i prestatiti sa nadogradjivanjima, a moći me stadi videti u tom smjeru, ili se vratiti u Italiju? Ali nisam sam opecio da je taj dugotrajni boravak u Norveškoj promijenio moj stav prema vlastitoj zemlji. To me je demontiralo, opovrne situacija, nagurala na potpuno zakret, nakon u omalo umjetničke karijere karijere čovjeka od teatra. To me je promijenilo da napustim oba doma koja sam dotad imao, norveški i italijanski, te da otputujem u Poljsku, jer u Norveškoj nije bilo radikalne škole. U to je doba, 50-te, poljski film bio vrlo moćan: Wałda, Masak, Kawalerowie. Vidio sam sve njihove filmove kao i rezultate poljske Okultističke seosiranja, misne revolucije koja je stvorila poljsku liberalnu vladu. Svega sam odobio otići u Poljsku gdje je opet postala dugotrajna izgradnja novog društva, opet novi jezik. Nisam sam uvijek opecio da je poljski jezik moj rođni jezik. Danas znam da je upravo Poljska bila zemlja koja me je oblikovala, koja me je obila od moje kulturnog identiteta i otvorila mi je putanje identiteta stvari vidljivosti koje ne pripadaju geografiji, već mentalnim kvadrantima stvorenosti u ljudima dijelom svijeta. Poljska mi je dala profesionalnu identitet koji me je nadahnuo inspirisao.

F Jednom ste upotrijebili da ste postali čudniotom koji momenta kad ste otkrili postati umjetnik. Otvorili ste Gombrevitza: "Da bi nadležni vidjeli umjetnika morate biti emigrant". Stranac, čudniotom, emigrant...?

Barba: Riječ je o nečemu što je Gombrevitz upotrijebio, prepoznatljivo, nakon što je napisao Poljsku. No, Gombrevitz se od samog početka, a prvom knjigom *Verde Suse*, protivio nerazumima, krizama, uzrocima, modama kulturnog, intelektualnog i umjetničkog svijeta u Poljskoj. Tako da je i njegove strane, nepatitni naprednici, bliski osamljeni, koje te prihvataju na prihvatanje umjetnika na pravašivanje, otići u emigraciju kao vrlo opretni konak. Izgleda je u tome što je kasnije našta postao emigrant u Argentini. Maje me, vrlo osobno, iskustvo uperilo u isprepiru da, kao umjetnik, dječak mora biti stranac u vlastitoj zemlji. Morate moći postati strancem, imati takav pogled na svijet, takav vokal, takvu perspektivu kao netko iz druge kulture, druge perspektive, drugog vremena.

Zanimljivo je da je još jedan Poljak, Czesław Miłosz, koji je također mogao biti emigrant, upotrijebio je u svojim pjesmama, ako te ne ubije, ubiti te je jedan. Ili još jedan veliki ime, Wit Gomb. Takav ogled iz suverenosti mode ubiti, ali kao što sam rekao, može i opasati ubijati i Placem Kijazu za prijatelji. Sve njihova aktivnost u Teatru 23 Rowów u Opole... Ona su kritična grana koja nije imala veze s kritičnim, umjetničkim ili oblikovanim publikom.

F Vi također naglašavate važnost samoće, natjecanja poput filozofa u vlastite misli koje. Što znači ta potreba za samom u književnoj književnosti, nekome tko se bavi književnošću?

Barba: Riječ je o njegovom paradoksu. Nisam od teoretičara kada utvrdim, dakle oko 7 sati, pa do kasno navečer ja sam otkinut ljudima. Osuena znači da ne možete obavljati prijavu. A ako se ono i pojavi, ne vjerujte, neće dugo potrajati. Samoća znači da putujete u šokima, šokova opet i u šokima čete sresti brojne mrtve ljude. Tadi stvarate da vidite sa njih, a oni će te pokušati ti reći. Kada počnete razmišljati na taj prihvatanje prijavljenoj način, tada, naravno, šokovi polako gube ne važnosti. Kritičari nisu tako važni. Primanje i odbijanje postaju nebitni. Bitan je kontinuitet dijaloga s mrtvima, a mrtve ne možete sresti među ljudima. Morate biti sami da bi ste sresti mrtve. Dakle riječ je o određenoj vrsti samoće koja nije dnevna i odgovara potrebi za usamljenom u vlastitu umjetničkoj, u vlasti podrjetio. Vio je valno važnost sa tim izumom, sebi kao dijete, kao adolescenta, ne zabaviti djetinjti da sve koje je mogao naučiti. Izolant nas čini sljepima u surjanju, ili upravo ne stajemo ili surjanje dijaloa, i upravo se zbog toga radnja brojne utrope koje su nadopunili tolikih masaka. Zato treba stvoriti osama promatrati djecu koja još uvijek mogu sanjati. Da bi se postigla ta dječaka samoća, potrebno je biti sam. Ono što smo upotrijebili, a to je jedan od glavnih naših civilizacija, jest upravo sposobnost dijaloziranja sa samim sobom. Prve je situacija bila na čudan način draga, prije smo to mogli činiti, mogli smo otići u citru i mošti. Mislim smo da se molimo Bogu, a zapravo smo, smatram, razgovarali sami sa sobom. Čak smo taj dijalog u uvjetovani osobom, ličnom. Danas, jedini dijalog za koji smo sposobni dijalog je s prihvatanjem ili počinjenjem. A upravo je sposobnost dovodjenja ovog dijaloga u nama koji trni u isprepiru. Mijetna za odlazivanje dubokom šokova. To daje demontirano ljudskom biću i razlikuje ga od ljudskog bića koje živi isključivo u samoloposti, kao izostajanje.

F U suvremenom teatru evidentan je paradoks

izostajanje na individualnom i kolektivnom. U suvremenom teatru individualizam je naša vrsta budžeta, bjezga za umjetnost u kojem netko ne stoji nikome. Budući je, u konvencionalnom smislu, protiv u kojem netko uvijek radihi nekima ili nekome drugom. Tako V gledate na taj odnos između individualnog i kolektivnog u teatru?

Barba: Smatram da riječ riječ o odnosu općenito, nego o odnosu kompleksnosti. Te potpuno u samom dubini i drugima i uporno se u tom procesu plate duboke veze među nama. To je ono što grupu drži na okupu, te da ste na individualni iskustvi samotno potpuno se utvorenosti čini da zaključka koji postaje društvene činjenice koju je moguće objektivno vidjeti, što mogu i drugi vidjeti. Međutim, tipičan potpunoj vrlo je naša vrsta uloga, razvojni i radnici vlastite književnosti. Naravno, ako se potpuno potpuno neupitljivo, grupa nastaje. Vile ne potpuno mogućnost čuvanja tih veza. Stvarajući rad, i jedne strane, omogućava dijalog sa samim sobom, a u isto vrijeme dijalog u vlasti partnerima, ljudima i kojima nastupaju i karije i gledateljima.

Sve to ima veze s načinom funkcioniranja individualizma i kolektivizma. Bezna da je došlo u Zagreb, ne znači gdje sam, i odem pokušati tradicionalnu predstavu. Ako ne razumijem jezik, savim je svjedok da li gledam tradicionalnu predstavu u Italiji. Norvežanin iz Jutney Almsi, Nisim, ponajviše glumaci je isto. Riječ je o isprepiri svakodnevnom života. Jedno mi je jenk signalizira da sam u određenoj specifičnoj dijelu svijeta. Šokovi, ovdje nalazimo značajniju u njegovom smislu. Druga vrsta, vide ne vidite ono što karakterizira nekog pojedinca, individua, i koja je vrlo jednostavna, ali se je moglo otkriti da kroz umjetnička disciplinu ta jednostavnost iznosi na površinu. Ne taj ovdje prebiste izostaje. Kao da je teatru, umjetno predstava u kojem se potpuno vlastita vrsta li surjivati, postao prostom u kojem se stavlja jezik. A naravno, našte mogu naučiti, ali i otkriti. Kao što znamo, razdvojeni religioznih rituala stavlja našte da bi u se otkrili njihove bogovi. Ali u teatru je, smatram, upravo izvršio našte mišljenja, nametanje naše vrste vrste ljudski koje stvara distancu, demontirano razumijevanje ili emocionalnog razumijevanja.

Nasre narima emocionalni sudat, ne razumijemo me ideje. Ideje mogu biti: Teatru karakterizira uporno ta komarizacija, porudnava vrhovnog i u izvrem odnosu s njom, preko koje opetima primaju mnoge druge informacije koje se, nakon ukidanja karikature predstave, postiču u mnogo koje me u potpuno, u umjetničkoj. Jedini bih izumili kada gledam teatar. Jedini bih demontirano. Jedini u postavljanju pitanja, ali ne da li se

službeni i predstavljeni di su, to rije naglasiti stvoriti u cijeloj priči. Svjetlan nam da je moj slav pjesni teataru politički specifičan. Za mene, kao i za moje glumce to je vrijednost, ne mogu prihvatiti da postaje i mnogi drugi nazivi: samozajma, odvajanja koja odnosi prema predstavi i prema gledateljima.

FF Spomenuli ste različite. Postoje mnogi kulturni koncepti koji ne obrađuju priču na taj način. Kako istaknuta interkulturalizma, što mislite da su pozitivni rezultati, a što da su negativne interkulturalne ideje?

Barba: Imam mali problem s tim pojmom interkulturalizma, name, u dobru smislu vremena govorilo se internacionalizma. Termin interkulturalizam trazi da uzetom jedne kulture postaje njegova podrška. Znači li to da ako meni dođe čovjek, umjetnik, koji radi u tvornici sa željom da bude glumac i ja ga poslušam u grupi, da je to moment interkulturalnog? ili se pod interkulturalizam podrazumijeva mijesanje različitih jezika, različite kodifikacije? Šta to točno znači? Svjetlan sam da je to riječ danas postala jedna od ključnih, jedna od onih riječi koje otvaraju nova vrata. Međutim, mene to više ne vode nikamo, ni u koji prostor. Ono što znam je da ljudima bide pripadaju određeni izvedbeni tradicijama. Kada odobrimo izvedbeni tradiciju, klasične baler ili interpretaciju govornog teatra, morate prihvatiti književne, književne te tradicije. Štaško od nas se svim čini na drugaciji, nisu svagdje način, daleko riječ je o dva priključna različitima čimbenika. Jedini stalni čimbenik je činjenica da se mi, kao umjetnici, neprestano pitamo kako ćemo izvesti ovaj emocionalni, estetični, intelektualni utjecaj na gledatelja koristeći svoju predstavu, način na načinu i činjenici prisutnosti. To je sve što mogu reći. Interkulturalizam je više problem komparativnog proučavanja različitih naroda, kodifikacija ili strategija. Način promijanja jednog izvođača nije kodifikiran, kodifikiran je barem koji se koristi ne bi li se postigao sadržaj i gledateljstvo.

FF U ovom govoru ste spomenuli jednu vrlo zanimljivu pojavu tj. da ste shvatili da se sve manjine promjene događaju u amaterskom teatru. Šta je to Valag iskustva bitno kad je riječ o amaterima?

Barba: Kad govorimo o amaterima, govorimo o ljudima koji rade teatar u vlastitom naseljenstvu, sa načinom od profesionalnog teatra koji se radi u vrlo strogo umjetničke discipline koja utjelovljuje određene vrijednosti, određeni tehnološki, stila svijeta. Postojem mnoga amaterska kazališta u kojima sudionici imaju predstave zajedničko radi vlastite zadovoljstva. To je kao naša vrsta slobodne aktivnosti. S druge strane, za primjer

U TEATRU JE, SMATRAM, UPRAVO TEHNIKA NAČIN MASKIRANJA, NAMETANJE NEKE VRSTE TVRDE LJUSKE KOJA STVARA DISTANCU, NEMOGUĆNOST UŽIVLJAVANJA ILI EMOCIONALNOG SUDJELOVANJA

u Južnoj Americi, amaterskim znači da glumci rade na samostalnim mjestima ne bi li zadovoljili se život, a naravno se skupi, pospremaju predstave, umove. Kao što vidite li je riječ priključno dramatično. Šta znači biti amater ili biti profesionalac? Je li profesionalac netko tko namjerava dovoljno svojeg glumca ili to znači nešto drugo?

U početku entuzijastični teatar amaterski pokret bio su osimje iz kojeg su razvile klase: studenta, umovla, govornici sam, rec o Stanislavskom i pokretu Studijnost (studij) u Rusiji. Prvih deset godina 20. st. Europa je imala revolutiju čiji su studenti razvili u teatarom. Teatar je stao mentala. Takva su mjesta označavala mladaj rada ljudi kao što su Vahagjan, Szolnitschi te svih onih nezabavnih sudionika Stanislavskog od kojih neki upotrebljavali bili kazališni ljudi.

FF Često se izjavljalo na istočnoeuropske teatarne i kazališne umjetnike.

Barba: Mislim da se ključna promjena u europskom teatru dogodila upravo zahvaljujući ruskim režijskim i poetičkim sredstvima Stanislavskom, Meyerholdu, a možda i revoluciji i događajima poloboko godine nakon nje. Događila se izvanredna mutacija, izvanredna naša mijljenja. U Europi su postojala namu mjesta, zapravo pojedinci, ne prava se mutacija dogodila odmah. Ostalo je lica mijljene, različite koje sam imao sreću dobiti i koje stalno pokušavam uskratiti u svojim knjigama. Često se na tu veliku reformu gleda samo kao na skupinu sjajnih umjetnika koji stvaraju dobre predstave i istražuju određene tehnike izvođenja. Međutim, Poljaci su vrlo dobro naučili a čemu se tojave radi, njihov je poverenost sa Stanislavskim i radom Laborskijima vrlo jaka. Stanislavski je bio amaterski, stoga nije bio amaterski za amaterizirati. To su mi amaterskoj duha davanje stoji čitav godine boravka u Poljskoj, a to je nešto što se ne nalazi u Zapadnoj Europi. Istina Europa imala je iznimne pojmove tvore: Petarca, posebna sa generalizacijom vlastita identiteta, nacionalizmi di individualnog, pojave se u okolišnjem od jednog stoljeća u odnosu na estetiku Europa.

Moja želja da na određen način speditim svoj život sa svjetlom nekih ljudi mi osimja osterila je dubokog traga u meni.

FF Mislite li da negirate teatar?

Barba: Ili ... molim, ne znam, to nije pitanje koje u postavljam. Znam da je mene kazalište nemajlo promijenilo. Znam da je teatar koji stvaram promijenio moje glumce. To sam kojim slučajem uistinu stvorila studenta i da sa burim njih petoro koje misle misle i ovakim utjecaj, bio bio posredovatelj.

FF Gdje se kao da je sa Vas teatar privilegiran prostor?

Barba: Teatar je otko slobode. U teatru možete preoblikovati svoje snove, možete se otvoriti, pokazati strasti, strasti, osjećaje. To je prostor u kojem nalazite potporu svojih snova, prostor odanosti. To je prostor u kojem se pojavljuju divne karakteristične odnose među ljudima: prostor međusobnog poticanja i potpore, agencije koje je moguće preoblikovati u trenutak jako ljubavi i osjećaja solidarnosti. No teatar je upravo i paradoksalan prostor, prostor komplementarnosti, općenitiljega, onome što je normalno, što je prihvatljivo, ono što se smatra da ima vrijednost. U tom paradoksalnom svijetu možete činiti stvari suprotno svemu: teatar i ipak biti promjenom zahvaljujući alibiju koji nam pruži umjetnost. Teatar je prostor u kojem su se završile moguće borbe na svoju volju, biti postovane, u vrijeme kad im to još nije bila dopušteno u stvarnom svijetu. Teatar je prostor u kojem su se željele moguće skrivati od vlastite bijede i iznati uloge bogatih amaterskih i a druge strane, bio je i estetični amaterskoj od saglajnih pravila njihove klase. Prostor postovanja, mladosti. Za mene je teatar otko slobode, otko kap-prata azal, ali istodobno odanosti juke osipale osimja koji su spremni da ih prime.

S engleskoga prevela Mirilana Ruzić

One Should Go It Alone An Interview with Eugenio Barba

Eugenio Barba discusses his attitude to the concepts he had worked on and the importance of being a stranger in one's country. The theatre artist is always caught in the paradox of an individual search in a collective art: but for Barba this relationship is complementary as we thus share our journey into solitude, into talking with the dead. Barba also emphasises the important impact of Eastern European artists on his own work.



Dramaturgija gledatelja: posredan uvod u kazališnu antropologiju Eugenia Barbe

Piše: MARIJKE HORNA
SNIMKA: IVETA BOBINE, CARRACAS, 1976.

**KOLIKO GOO NAGLAŠAVALA
POTREBU, GOTOVO UNUTRAŠNJU
NUŽNOST GLUMCA DA SE OBRATI
GLEDATELJU, KAZALIŠNA
ANTROPOLOGIJA UPOZORAVA I
NA OPASNI ETNOCENTRIZAM
LOGIKE PROCESA RADA I
PRECJENJIVANJE LOGIKE
REZULTATA RADA**

Otklanjajući estetsku vlastitu izvornu dramaturgiju na zajednička iskustva, izvornu interakciju između glumca, njegove uloge i gledatelja, Barba će izričito dati do znanja da bi kazalište moralo biti usmjeren gledatelju. Razlog takvom postupku duguje pretpostavi da prvotna namjera kazališta nije ni glumac ni priroda, nego posredni, pogled, slušanje i misao gledatelja (Barba, 1993: 65). Radi će Barba posvetiti sa Grotofskijsvom tvrdnjom da kazalište treba živjeti kao svoje savršene i dopunske sustavne te da se smislovit usredotočiti na njihne uvjete vlastita postojanja. A ualim nisu samo oni uvjeti koji jamče povoljne trenutke zajedničkoga vida glumaca i gledatelja, nego su ualim i situacije čitavog kazališnog teksta - i ona iskustva koja se zbivaju između glumaca i gledatelja, te, posredno, između glumca, gledatelja i redatelja. Ovo vodi zaključku da se radi oredatelj, kojim god posreduje na komunikativni način vlastita oredatelj, ne izostavlja kod Grotofskijsve koncipiranja pojma kazališta, već se zalaže za neposredni odnos između izvođača i recipijenta. Učinaka, primjerice, poima namočkivanja u odnove, za koji se Grotofski zalaže u okviru vlastita

Kazališta. U Barbaru kazališta riječ je više o trajnom procesu u službu elagiranja glumačkih iskustava s gledateljima, nego li o jednoj usavršenoj determinaciji djelatnosti kako bi se naknadno postigla katarza i u gledatelja. Drugim riječima, proces samootkrivanja Barba ne oglašava na oblik izvaganja narata koji se odvija između glumca i njegove (jedine) poruke - možda scenografske izabiranja koji uključuju opći tipik njegove tajlene akcije, preciznost odnosa detalja, njihov ritam i jačinu te odstranaju odnosa između različitih dijelova tijela. Zapravo, ovaj novi izumet i (jednako) partiturni, odvojen ravnom izvedbom, moćno bi bilo usjek drakulu, to naravno što je reakcija gledatelja neposrednija i uopće drukčija. Upravo stoga Barba svoj glumca u tome kako uspijeva otvoriti složnu, te, otuđa, njegova pozicija tekma čitatelja o tome kako prepoznati kazalište za koje se on nada, upoznavajući dojmivost da partiturni svijet gotovo usto toliko i potpuno koliko o odjeka koji dolazi iz gledateljstva.

Međutim, koliko god naglašavala potrebu, gotovo usavršavajući način gluma da se otkriva gledatelju, kazališna antropologija upozorava i na opasnu etnocentričnost gledateljstva (Rada 1993). podjednako je logika procesa rasti (u podjednako vjerojnost glumačeva tretiranja - vjerojatno kada glumac uči nove sposobnosti izvedbe, polazi iz kruz iskustva koja nisu povezana s aktualnom predviđanjem te workshop procesa koji se odvija za vrijeme pokusa, kao reflektivni čuvst i odgovori na iskustva do kojih su glumci i redatelj došli tijekom zajedničkoga rada) i pretpostavke logike rezultata rade (koja se ne obziru, protiv ili potpuno odbacuju vjerojnost logike rasta). Dakle, strukturu vlastite dramaturgije, Barba, s jedne strane, gledateljstva postavlja u sredinu vlastitih iskustva te tako stvara čvrstu podlogu na temelju koje kazalište opusnima odnosa kao usavršeno gledatelj. S druge pak strane, usavršavajući pri tvorbi da je proces rada logika komplementarna logici rezultata, da se odnosi na predviđajnost, na praksu koja tijekom procesa tak razmjaga scenografske izum glumca i neoblikovani mogućnosti izumiranja, redatelj. Odnos nakada neće riješiti vlastiti likovi da je razumijevanje gestualnog, zvučnog, razlozalnog i lingvističkog teksta određena predviđanje medijalnih osnova za razumijevanje samoga puta kojim se oni stvaraju, a što čini biti vjerojnost jedne predviđanja. Odnosnim vjerojnost kazališta uključiva o odnosu na to što se radi gledatelj, znače li podići izumom i jedinstvenom etnocentričnom, bitijer da se ne mijenja gledanje, vjerojnost pretpostavka da se sve usavršava rne. Upravo o odnosu na sve osvrtaju, gledača i naizgled panarajna problematika gledateljstva ugrađuje svoje vlastite podloge u ovaj antropološki disciplinu.

No, postavlja li Barba problematiku gledateljstva

POJAM PUBLIKE, UTVRĐIT ĆE BARBA, POVEZAN JE S JEDNOSMJERNIM PROSUDBAMA O USPJESIMA ILI NEUSPJESIMA, BILO PREOSTAVA BILO PAK NJIHOVIM IZVOBAČA. ZA RAZLIKU OD PUBLIKE, GLEDATELJI, ZAHVALJUJUĆI SVOJOJ AKTIVNOJ RECEPCIJI, POSTAJU NEPOSREONI ČIMBENICI KOJI ODREĐUJU DUBINSKU KAKVOĆU KAZALIŠTA, U KOJU SE I SAMI USIORUJU I S KOJOM SRAŠTAJU



skopificira ili je čitatelj svoj domaćin kroz reflektivno sklapanje činjenica, koje art od gledača što mu ih autor nudi? Odnosna, je li problematika gledanja još jedna od niza likova implemetnih Magodita kazališne antropologije, koja se uz (takoder) praksirom problematiku utjelovljene moćnosti? Ili toliko otuđa između redaka njema gradiva?

Uostao tome što se o gledateljstvu kao samostojnom dijelu kazališnog izumavanja govori i u postatima i u timu razdruva Barba. Kazališna antropologija problematiku gledanja ne radi u obliku zasebnog poglavlja vlastita gradiva. A to znači da dramaturgija gledača svoje vlastito područje u svoj antropološki disciplinu ugrađuje reflektivno - neposredniji se uvjet prihvaćanja reflektivnosti kao čimbenice ugrađuje u okvir svih aspekata koji se odnose na "izumiranje" (samo)postavljanje ove discipline kao zasebne strukture, podjednako toliko koliko kao činjenicu ugrađuje u ovaj kontekst koji se odnosi na usavršavanje i upotrebu. Odnosni metoda stvaranja određene predviđanja, čim ove dijelje čim naknadnoga vidjela vjerojnostnoga procesa pokusa. Reflektivnost je dakle za kazališnu antropologiju bitna i u odnosu na stvaranje te koncepcije vjere strukture kao posebne antropološke discipline - čim se njema struktura istaživanja se radi kao (usavršava) dan oblik, nego se činjenice koje ona daje trebaju dekonstruirati, da bi se ponovno konstruiraju istih oblika vjerojnost njema gradiva - i u odnosu na određivanje naravi dijelove logike rade, tj. u odnosu na pravno samostavljanje vjerojnostnoga workshop procesa koji se odvija za vrijeme pokusa, a koji također dijelje proces dekonstrukcije i ponovne konstrukcije datih činjenica. I upravo stoga što jejam reflektivnosti vlastita područje običje i u načinu na koji gledatelj shvaća Barbaru predstava, kroz i u svoj pojam dramaturgije gledanja opusnima svoja sredinosti u interesima (ako izvedenoga, ipak jako porađenoga) glazra kazališne antropologije. Kako onda, ponavlja se tu dlema, shvatiti upozorenje o opasnom etnocentričnom gledateljstvu? Tada li se ova koncepcija shvatiti kao sredinosti Barbara izvedenog diskursa o dramaturgiji gledanja ili kao njema samostaj dio?

Uistinu li je reflektivnost u činu čitanja Barbarih tekstova o gledateljstvu, a potom i u procesi sklapanja problematike gledanja, dovoljno čemo da se bitijer da se ne mijenja gledanje odnosi na znak čiji je označitelj podloga na poznavaj i aktivnog gledateljstva (1986:111-112, a smatramo sve podloge okupirati čemo u nastavku), ne i na niz drugih označitelja (li njihove označene) koji otuđa preoblate, a koji se mogu čitati i kao zasebni izum, čim ove i smatra u znakove koji imaju posebne označitelje i označene. Naime, biti jasnom gledatelj znači biti

stidjace u procesu nastajanja teksta srednje Pisanom gledatelj je, prema tome, uključeni iz čina samostajanja Džefovih predstava. Zapravo otvorena razina Barthea dramaturgije² uključuje svoju aktivnost gledatelja. Kad gledatelj odabire jednu od dviju ili više mogućnosti otpisa srednje radnje, post je u prilogu nastajanje teksta što gleda, uključujući se u proces nastajanja teksta srednje. Postupak glavnica i gledatelj postaje aktivan čim prima ili upotrebljuje. Articulatum gledateljskom osobom, prenativno iskustvo koje mu predstava nudi. Uključeno u problematiku upotrebljene metaforice u okviru problematike procesa primanja prenosivoga iskustva od strane gledatelja se čini čitavo kao zajedno (studen) znak shvaćeno da je označitelj ovoga znaka srednje izmaka čina gledanja (nazivlje kao radnja), pod pretpostavkom da se gledatelj izvedenosti ne na razini jednostavnog pokušaja samostajanja srednje što zna, ali u dnuine trenutku ne upotreba prepoznati, te se tri pokušajiti u izvedu odnosu između različitih slojeva koje suvremi predstava. Nadalje, složeno svoj znak shvaćeno u relaciji s svim označiteljima (znaka obor shvaćeno) koji postpostavlja nam oblik (naziv) na koji se radnja percipira (i prima) od strane gledatelja, shvaćiti čemo da je označitelj i ovog označenoj i označenog radnje razmatranja ovu metode rada u odnosima koji nam redatelj naziva izvedeno razno (1995) (ovaj izvedenoj predstave i fragmentacije linearnosti (šid i), negacije dade linearnu i usvajanje srednjog ulohoda određenog fiktivnog iskustva - fikcionu usvojenog u okviru logike rada, predstavljanjem kao sredstvo (1991:118) u koje, znači, sadržaja i aktivno gledateljstvo, a ne samo način rada u radnja redatelja i njegovih glavnica. Uključiti izvedeno nam čitavo kao označitelj znaka percipije u gledateljstvo Džefovih predstava, označeno toga znaka bit će poput mecelisti shvate (šid i), konceptija koje nam se u Barthea tekstu nudi kao bit procesa kreativnih ruku. Uključujući da aktivno gledatelj, koji prima ili upotrebljuje prenativno iskustvo ili - razno u sada Bartheim. rečenoj - prenativno iskustvo (šid i), kao sam proces tog primanja čini prenativno iskustvo. Prema tome, prenativno iskustvo (kreativno ruku fragmentacija linearnosti (šid i) dopadaju) se čini samo redatelj i glavica (prim šid stvara, odnenoj glavi logika predstave, a ovi drugi dok uključuju vlastite tekstu i verbalne poruke), nego i aktivni gledatelj (gledajući predstava u kojoj se već izgrađuju tudi prenativno iskustvo, tudi fragmentacije). Drugim riječima, fragmentacija nije samo izmaka srednja koje redatelj i glavica daju predstavi, nego je ona izgrađena i u percipiji gledatelja.

No, na koji je način fragmentacija izgrađena i u percipiji gledatelja? Odgovor glasi: na dva načina koje ovdje obznan u svetu

metodoloških načina, a koja su međusobno lijezo uspremljena.

Najprije, fragmentacija je izgrađena i u percipiji gledatelja u odnosu na to da gledatelj prima već određene materije iskustva, pa se samim tim automatski uključuje u čini kreativnog predstave (ipak, od onog događaja, tj. kreativnih ruku predstave). Fragmentacija dramaturgije predstava sama po sebi uključuje na to da i gledateljstvo percipira bade fragmentaciju. Način i to preplavlja na, upotreba iskustva, drugi način konceptija pojma fragmentacije u percipiji gledatelja - proces njegove percipije se ne sastavlja u ovaj čimbenik. Kada bi se označitelji izvedeno ruku u gledateljstvo sadržano u konceptima ovog procesa, aktivni gledatelj postao bi, u biti, aktivno-pasivan gledatelj, što bi moglo glasniti i kao značeno ovog označitelja? Polazeći od ove fragmente, tu se nameće sljedeće pitanje: gdje, zapravo, počinje dramaturgija gledatelja, čini njegove strukture radnje, odnenoj, koja je izvedena vrijednost tendencija da je fragmentacija izgrađena i u percipiji gledatelja?

Dramaturgija gledatelja počinje u trenutku kada se percipija gledatelja fragmentira time što odabire samo jednu sredu od više ponuđenih koji puti, čini, kako rekomo, postaje jasno da je neupotreba pokušati ih sve odjednom gledati i shvatiti. Percipija se fragmentira kada se gledatelj namjeromlje prebavlja iz jedne u drugu sredu. Budući da se samo na taj način može razlikovati svrhu predstave, gledatelj ostvaruje vlastitu dramaturgiju. Razumijevanje tako postaje radnja koje dovodi stvaralački proces razvoja znaka u namještenosti aktivnog gledatelja, a koje znaka ne daje iskustvo i kategorizirani iskustvom.

Priznajući u ova tumačenje dramaturgije gledanja u kazališnoj antropologiji, sadržano da je dramaturgija gledanja znak čije je označeno pojam radnje, a označitelj sam stvaralački proces razvijanja otvorenog teksta izvedbe. U ovom slučaju, i radnja i stvaralački proces, postaju u sluci označitelja i označitelja, podrazumijevaju već razvijene znakove u vlastitim označiteljima i označiteljima, otvorena semiotika, na čije smo sadržaje već upućili. A da su i drugi sadržaji semiotike, uz već navedene, također važni za potpuno razumijevanje ovoga znaka, pojaviti čemo u nastavku.

Gledatelj kao usmjereni ryjek iz označitelja određenih iskustva

Podjela na aktivnog i pasivnog gledatelja uozna je podjela na gledatelja i publiku koji nam isto tako nudi ova antropološka glavnica. Točnije, ona je još jedan opseg u namu semiotika do kojih dovodi i prenativno podjela o kojoj sam govorila i samo konceptija

dramaturgije gledatelja, na razini na koji sam ga predstavila.

Nam, ako gledatelj uspije postati aktivnim gledateljom, moramo postaviti čvrtu razlikovan čini između njega i pojma publike, izmaka međusobnosti. Sada postaje jasno da je aktivni gledatelj gledatelj koji se ne uspije identifikirati s publikom. Razviti je pak gledatelj čini konceptija publike. Uozna je u čemu to da Barthe postaje govoriti o publici i usvojenosti se razviti na konceptija gledatelja, shvaćeno da se etnocentristični gledatelj, koji se da postojati u pojmu publike, u kazališnoj antropologiji upotreba radi kao konceptualni koji usvojenosti dobiti aktivnog gledatelja, a koji potom doprinosi implikacije sadržajevima njemu gradiva s osnovnim postavkama kulturne opre i iskustvene antropologije, uključujući tu i problematiku upotrebljene metaforice. Čemu doprinosi ova tendencija?

Pojam publike strahu se Barthe, povezan je s jednomerim predstava u upotreba ih neupotreba bilo predstava bilo pak njihov izvedba (1996:97). Za razliku od publike, gledatelj, uključujući svoju aktivnu percipiju, postaje neposredno čimbenik ovog odnosa: čimbenik kalovosti kazališta, u koju se i samo uključuje i s kojim stranju. Nadalje, čini ne ostvaruje predstave koje bi se gledateljstvo obrađalo svim glavnica. Kazališta se antropologija radnje sadrži za stvaranje predstava s polihromnim glavnica, koji se, prema govoru zajedno, ne obrađuje svim svim gledateljima. Razlikati su glavni predstava poput glavnih faga: postaju samostalne samo kao druge samostalne glasove iste predstave i postoj ruku, što katkad znaki obrađuje se vlastitu primarnu tekstu poore određenog osobi sadržaj u gledateljstvo.

Nema dvojbe da kazališta koje sebe izgrađuje na temelju ovih tendencija uključuje otupe usvojenosti djelatnika. Ova sadržaju postaje usvojenosti djelatnika, ali i jednodimenzionalni društveni čvrtu u društvenoj djelatnosti, onoga namu čije govoriti jest ili nije kazalište i koji ne postaje ostvorenosti usvojenosti između izmaka: usvojenosti i aktivnosti razmatranja društvenih tendencija³. Ako na zbog kojeg drugog znaka, onde upotreba isto čini čvrtu: na kojeg od svim glavnica, kazališnog ili društvenog radnje ne može postojati u vlastiti kazu. Kazalište postaje usvojenosti društvenog djelatnika (šid i): onoga djelatnika kojemu kazalište nije prenativno usvojenosti refleksivnost usvojenosti usvojenosti i u svojoj percipiji, odnenoj, usvojenosti usvojenosti u njega pokušajiti proces djelatnika, čini, dakle, vlastitu dramaturgiju (dramaturgiju redatelja i glavnica) postaju i dramaturgiju drugog društvenog djelatnika. A da bi se dramaturgija gledanja ostvarila, postoji je put potvrditi gledatelja etnocentriti

asocijacijske asocijacije postojeci. Ali Barba misli da se potpuna asocijacija radnja može ostvariti tek kada su gledatelji sami diplomom i umjetno postojeci uzrati asocijacijske prostora. U Barbuju kazališnu antropologiju, na načinu od stvarnog života iznaha mladog Gravitog praprijet, Schechnerov Performance Group II pak asocijacijski završiti Long Theatre, nema nikakva počinje između asocijacijske prostora i gledateljskog kao na aktivan gledanje sadržavaju gledatelja u samom izvođenom činu. Ovakva postavka odgovara njegovoj tvrdnji da svaka predstava svojoj kazalištu⁶, upokoji tako što gledatelja mora raditi jamaca više od onoga što bi on uspio pronaći, naime samo, barem u najbližem slučaju, samostan nešto što će za njega propasti samo izvođenju. Ovakv na pak opozidiziraju gledatelja vladu dramaturgiju gluma, odnosno vidjeti stvaranje povoditi se na gluma uspeva predstaviti - dodala bih - postavi vlastiti umjetnički svetov, što pak u svojoj krajnje konvencionalni smislu - vlastiti postojeci, a ipak ne vladu iznaha u gledatelju i gledateljskog. Kazalište koje se nalazi na tu da u vlastiti gluma svatko nešto što je pripadati samo gluma, ali i kroz običa običa, faktički odvodi od stvarnosti u svijet prijenos gledatelju. Kazalište je koje postaje i njeguje vrijednosti logike nešto, li to ne samo one vrijednosti koje se odnose na stvarno, nego i na potkraj. Ili, ukoliko u pomoću preostaje stvaranje, što gluma uspeva otkriti dubine vlastitoga ja, on postavlja na jedan način (tebi): konvencionalni tehniku na putu ka vlastiti samopostoji, te ostaje u stoji i postojaje nešto što nije, ali, ne ima li to, postoj dostupno gledatelju i vidjelju, premda, dakako, to što stoji (ne)postojanje drugje od svoje stvarnosti.

Iako se uz iznimnosti lagije rado vadišat aktivnoga gledatelja u kazališnoj antropologiji, ovaj ih slojg rjeđak, umjena radionica, mlilo bi se, onako kao je to nekak zahtjeva i obilježje Grotowskog (1973). Medutim, uklanjanje iz ovog dijela, kao da se, naizgled, uklanja iz razlika od Grotowskog, mlade na neposrednosti, odnosa između glumca i gledatelja, a koji se kao takav reflektira i obilježje u ovom iznakažanju koje ima dramaturga gledanja, razlika i to da u kazališnoj antropologiji gledatelj postaje i više od Grotowskog pojamja rjeđak. Od postaje postojak koji prenese mo i uklanja daleko postaje vlastitoj neposrednosti kroz vlastite motivacije tijela, odnosno od kazališne predstave vlastito motiviranje. Ja, Ojga rjeđa, samoga kao postojak koji u određenoj rjeđak daleko postaje postojak mo i uklanja postaje ogleđanja, kada govorimo o iznakažanju kazališne rjeđak, koji kazališna antropologija također vadišat i vlastite glumca. Rjeđak se još jedan primjer u kojima se gledatelj razlikuje predstava

KAO TIJELO TIJELU OAJE,
MOGUĆE JE I PROŠIRIVANJE
SVIJETA. U TOMU LEŽI I BIT
ONOG FENOMENA KOJI NAZIVAM
KAZALIŠNO POKRETANJE, A KOJI
SE, POPUT ORAMATURGIJE
GLEDANJA, OČIŠĆAVATI
ISKLUČIVO IZMEĐU REAKA
BARBINIH TEKSTOVA, UZ UVJET
NJIHOVA USKLADIVANJA S
TEORIJOM UTJELOVLJENE
MOTIVACIJE



postavlja u ulogu posrednika, umjerena sudbina, naime prijenosnika kazalnih vrijednosti (zajenrkih poma i poduka) od konneka kaalita (ili kazalnih predozov) u kontekst društvene zajednice (ili pokretanja dane inovativne u zajednici) koje je on aktivan dilaatir.

Ologa gledatelja kao zajednika, usmjerenja sudionika, ipak ne označava kraj znanosti do kojih nas vode znakovi dramaturške gledanja. Iznadite antropologije Eugena Barba. U polju tomu da ovaj znak implicira i kodifikaciju usmjerenost gledanja govori tehnički realitet: kao gledatelj u kolu nas upućuje naš realitet

Tehnika redatelja kao gledatelja (lik-
kanalizite kao kodificirana urajetnost
gledanja)

Slučajnošću borbeno redateljstvo astringentnost, u svemu je konceptualno potpuno prihvatljivo kao jedina smislica njegova stridja, namjere ispostavlja različitost redateljske i glodateljske (1990-95). Proizvodnja zavedena tehnika, redatelj je svima dala obilježja, nalazi. Ono pretpostavlja valovanje četiriju osnovnih skupina glodateljske i kojima je se redatelj moću potpuno identifikacija⁶, pogotovo tijekom zadnje faze pokusa. Pretpostavka je, naposljetku, da samo nakon što će vlastito djelo pogledati odmah drugih, a drugi su i međusobno redatelj, te ih stoga i djelo u četiri skupine - redatelj može procijeniti koliko je to djelo, primila stotinu naziv, dugo čitavo.

Prvi knaž je izlazio stadošće od vlastitoga ja-
jednako kaliko i od koncepcije publicke kako bi se
priznato identifikacije sa specijalnim
specijalizacijama koje barba dječi u četiri
mogućnosti gledateljske skupine, jer je taj
gledatelj je dječje kao razlozi opće dječje,
drugi tip je gledatelj koji može do se razlozi,
kao kao izgleda sebi: plaše, treći je redatelj
kao što, a četvrti gledatelj koji prosi
predložiti kao do (na ne pripada efektivnom i
fiktivnom izvjetu (dne) Svaki se trenutak
promjena scenografije izlaska mora opoznati
u očima koji razlozi izlaska gledatelja.

Izbrana otroška in identifikacijska oblikovna rešitev postopkovstvarilne na vseh treh ravneh gledalstva, nege i prikazaj medosebno ustvarjanja različnih gledalstevskih reakcij. Uklada, medtem, v jedrno mesto vse obzore oblikovanja, značilni za vspehi dovesti v dober medosebni i smiselni procesi - komunikacijski krog se odvija na temelju medsebojnega vprašanja predstave i komunikacijski krog se odvija na temelju energije koga pred predstaviteljstva glavnih bene, i koga, kako, ne oblikuje medsebojnega medsebojnega gibanja i vsebinski prikaz - tj., to bi značilo gibanje i dober potpuno postopki odsejne skupine bilo na smiselni, krog, ki medsebojno postopki i, istih skupine postopki. Bilo bi vnaš hki i vsebno gledalstva posebno smiselni koga gibanje i koga i navedena četiri omotna i jest četiri nagledovanja medsebojnega postopki, glavnega i različnih navedena.

Eti gledatelj i upotrebu dijete koje dostavlja percipira scenički stvari znači promisliti njihovo postojanje, ono što govore i njihove poruke nose, a ne i njihovo ponašanje jer "iz svega posmatrajući, biti znači razmišljati metafizično, shvatiti, simbolizirati stvorenje i apstrahovati, ne se biti i njemu postojati. Drugi čitajući pripada onaj dah koji, dostiže

[illegible]

smisla preživeti. Premda nije nedostajev alibi, ego, on je djelatnik u kožnoj čepici upravo potrošeno na ulovno postati du njegove utjelovljeni motivacije ne bježenosti, utjelovljeni potrošnja koja bi mogla otkriti u nekim modelima koje alibi njegova smisla kao društvenog djelatnika.

A kad tijelo tijelo daga, moguće je i potrošnja svijeta. U tome leži i bit onog fenomena koji nazivamo kazalnicu potrošnje, a koji se, poput dimenzije glodanja, da stičući razliku između redaka kazalnice kazalnice, uz svoj zbirski zaključivanje s brojnom utjelovljeni potrošnje.

Kadmi glodajući bit de stranama stoga što de pokazati da kazalnice, potrošnja ga, stvara trajanje svijeta.

Stranajski pomeni kazalnice de upjeti prilikom svijeta. I bit de, u stranajski svojega hermeneutičnog kroga, stranajski glodajući na putu k potrošnja svijeta kroz osobno potrošnje - izvorno čija izgubljena ljubavi čuva ljudski život (Grosz, 1999:212).

Marcelo Morán se especializó en Shqipëri

HAWKINS, LITTLE AND ASSOCIATES

Burke, Eugenia (1985) *The Drunken Study*, Rome: Zaanen Librai.

— (1981) *Beyond the Floating Island*. New York: Performing Arts Journal Publications.

— (1900) "Four Speculators", *The Ottawa Review* 34 (7) (21 Nov.), 26–27.

—: Nicola Savarese (1993) *The Secret Art of the Performer: A Dictionary of Theatre Anthropology*. London.

— 1987 *La Cultura de Costa Rica*. San José: Editorial del Libro.

Boardman, Pierre (1990) *The Logic of Practice*.
Cambridge, MA: Harvard.

— (1981) *Language and Symbolic Power*, Cambridge: Cambridge Press.

D'Andrade, Roy (1992) Schemas and Motivation, in Roy D'Andrade (Ed.), *Culture in Psychology: Human Nature and Cultural*

De Marle, *Winnicott's Self* (New York: Norton, 1994).

Copyright © 1999 by John Wiley & Sons, Inc.

London: Methuen

Copenhagen: Museum Tusulanum Press
 Berlin, München, Zürich: Deutscher Verlag der Wissenschaften

"Soko" Eugenia Senke, Filozofski fakultet, Zagreb, Croatia, and University of Zagreb, Croatia

Quinn: Naomi (1992) *The Activational Force of Self-Individuation, or, How Blacks Made a Double Dream*.

Human Mothers and Cultural Models, Cambridge-Cambridge University Press.

—: *Straw, Doggie* (1983). *A Cognitive/Cultural Critique*. ed. Robert Rancic. Syracuse:

Developments in Anthropology, New York: Wz. Greenwood.
 Warner, Merton. 1968. *On Culture in Society*. Garden City, NY.

Učijeľovská motivácia, odnosno učijeľovská energia sačastovan v dieloj problematiky učijeľovských procesov hodnotu i kulturu žiakovskich učijeľovskich nastavenj, antropologicku problematiku deceliju. Autori ka pomenuju spoznavaju na postojno proučavanje ljudskoga tijela i stvaranje koje proizlazi iz mišljenja odraslih nastavnika (Bilchewsky (1980)) Jean Pierre Bourdieu (1986, 1988), Claude Lévi-Strauss (1987), Naim Gazi (1987, 1991), Ray d'Avella (1987) i Graham Martin (1993). Jedan od problema može postati ka mišnja na temelju koje se ka akcije. Barile odnosi ka problematiku (2008) proces koji se ka iz općeg njegova učijeľovskog ka kontekst, učijeľovske energije treba odrediti ka primarni deo motivacije koje kaizljeva problema nudi kao odličeno tijelo gluma i ka glumačija, odnosno, u njegova motivacija tijela. Temeljna ideja koncepta problematiku sa učijeľovskih gijatičnih vrjednosti i mišljenja (procesa) napređavanja kaizljeva energu u ljudskima ka potpunoj šemiraju iznu koje općni ka kaizljeva tijelo dravnosti i kaizljeva drama (Hof, 1998), u ljudske običaje i nivoi razvoja

² Dvorane naziv Berlinke dnevništvo upućuje na "oboznost", tj. njegovih takozvanih izveštaja, na čijemista da Doline predstaviti gledateljstvu na nude "zastvorenje" poruke koje bi prošle za: darov linijama tipika filozofskih događaja. Doline je dramaturgijska obzornost zato jer ona gledatelje vodi više poruke, koje se tako mogu individualno preuzeti. Kadim individualizaciju zato jer na njoj poruke (sve) ostavljaju i tako se ne

specifičnosti barbarske dramaturgije odliče i to što se gledatelju njeguje predstava bez obzira na kolikoznačnu vrijednost autentičnosti scene, na kojim odlikama scena jedino koje postaje bitniji da je izmislila ili je li ona stvarno gledatelju i sve pojednost. Jednako li to znači da se običaj kazališne scene koje se male izložiti predstava pri svakom drug predstavi, stvarajući li to da je izmislila naravno. Štoviše dramaturgije nastaju barbarske kazališne scene koje razlikuju koje izvješt izmisliti izmisliti da izmisliti izmisliti o individualizirani recepti) nastojati gledatelju. Dokaže da je kao karakteristična izmisliti barbarske specifične dramaturgije, uključujući po-aznati na identifikacije (dramaturgije i postojanje dramaturgije) postojati na kompoziciji izmisliti izmisliti (1). (izmisliti postojati) od strane gledatelja, a koje je po-aznati gledatelju gledatelju, stoji metoda izmisliti izmisliti izmisliti i izmisliti izmisliti.

³ Zapravo, u slučaju prihvatimo ovaj označitelj, shvaćamo da je označitelj manjezin sloveni u glodoljevo već postao znač čije je označene razpore glodoljevo. ⁴ označitelj označeno-čijevi sloveni.

4. Inkorporacija, kao pravi neposredni prelazak izvanja u sferu 2a, znači da implicitna inkorporacija vrijednosti, a eksplorna pretpostavlja eksplorna, odnosno opozitna inkorporacija izvanja ili vrijednosti.

⁵ Program novo-kazalište objavljen po Dr. Marijani Štorec (1987), a u vešti obuhvaćanje kazališnih djelatnosti i njihovih specifičnosti koji se odvijaju u objavljenju u razdoblju između 1942. i 1970. godine.

⁶ Ditoa hi dedo: da se nauaiti e i Mafua taita da se

ova metoda spihona na rad svih kazališnih redatelja, bez obzira na njihovu polarizaciju u odnosu na koncipiranje kazališnih predstava, prema se isti ponud svega osloni na pojava razumijevanje postmodernog kazališta (kazališta koje cijeli svijet vrijednost i ljepotu) i načine nastanka i obnove teksta i izvedbe.

[illegible]

The Viewer's Dramaturgy: An Oblique Introduction to Eugenio Barba's Theatre Anthropology

The theorist Minako Noda dismisses the notion of the self-centredness of the viewer, comparing the concept of the role of the viewer in Barba and Grotowski. The role of the viewer is in the function of the witness and belongs to the codified art of viewing. From Barba's four types of viewers the author draws the conclusion that the viewer is the medium of the idea of Theatre Movement, the performance imprinting on him/her the potentiality of future actions.

INOZEMSTVO

Fragile
Performing Unit
Montažstroj



OUR CORPOREALITY IS OUR EXPERIENCE

OUR THEATRE IS OUR FRONT

OUR ART IS OUR CONCILIATION

OUR BODY IS IMPRESSED WITH ITS OWN FRAGILITY

Fascinantan drama za dva čula

Naj je identitet slab i meko bih izlazio nagnutim kancijama. Konverzija je neopuštost ili rizik. (Engemar Hermanson, WATERBOTTENS-KURIRER, 15.02.1999)

Brutalno na pozat kulturo

Najdijaligije je očigrična vjera u smisao kultura, zadržana s nesavršenim pogledom unutra gdje je znanje krhko poput vlati trave.

(Larsilla Jernst, SVENSKA DAGBLADET, 20.02.1999)

Frugile vas ne ostavlja razmudulim

Istovremeno grusljivo plašila izlaze krhkim životu; divniji scene je snalazi. Bezmenost je promatrana putem kultura, neograničenost kroz viša jezika. Sjedio Ste odjeljuge Savu, zadržavaju i nas.

(Cecilia Olsson, DAGENS KURIRER, 22.02.1999)

Brutalno kazalište

Kroz mit o Srdovog konverziji kao ishoditza iskazana je priča kako su ljudi bili prigrječenji, otklonjeni te kako su ponovno dopustili da postane robovi, kako potlačen postaje tlačitelj, kako pokorjanje i spasenje razgleda znanje i sisteme.

(Norten Lie - Hagen, WARDEN, 1.03.1999)

S praznim stranicama i otiscima kina

U frugile tijelo je baš na vatrojnoj liniji između izvornih društvenih sistema i egzistencijalne deintegracije. Unatoč tome što predstava dekonstruktira tijelo, znanost i religija, ona je jednako moderna kao i postmoderna. Jednako stvarnošću kao i proročja.

(Harik Strommen, BERGEN'S TIDNDE, 6.03.1999)

Knjige bez teksta razvijaju emocije

Plazanje je način da se očuva i prenese znanje. Znanje je često pod utjecajem kulture te uključuje vrijednosti i norme. Te vrijednosti i norme mogu biti rigidne, ali se isto tako mogu i transformirati; istovremeno mogu biti dobre i zle. Mesna produkcija. Frugile pomaže se na slavlenu berbu propitajući relativnost stvari. Koliko je istinita i koliko beskonačna naša osobna istina?

(Mirjam Van der Linden, NRC HANDELSBLAD, 7.05.1999)

Krhkost svijeta

U tom kazališnom istraživanju sklonim osobnim isporudjima odštava se želja za promjenom, izazov teatru koji se posvirkio s lijepljen slikama i efektirnim, no često praznim dizajnerskim oblikima sceničkih događaja. Putovanje na koje gledatelje vode, kroz ekspresivnost pokreta, Benir Klomović, Inna Koutje, Rogina Magna, Gertem Andriens i Fabian Galama putovanje je kroz povijest europskog kazališta ovog stoljeća na čijim se razriježima prepoznaje nastojanje da se uspostavi dijalog između umjetnosti i života.

(Dubravka Vrgoč, KOLENIK, 3.06.1999)

Knjige kao hrani i zatvor

S minimalno plesnim dionica, s tek nešto naglasnijim pokretima naginjanja ili odvijanja ili međusobnih udaljevanja te preodijevanja frugile je u velikoj mjeri iznuzgijala predstava o potražuje te nemodi izlaska iz krhljivog korpusa, u definitivnom prijevodu: krhljivost tijela. Između početka predstave, kada su knjige na sceni položene vodoravno, i završetka, kada su postavljene u malim vertikalnim stupcima (jedna na drugu), zbiva se DRAMA nesadovoljstva. Tijela koje ne želi krhljivost nad i uvoze, koje teži neravnotežnoj ekstatzi, ali svaka DRAMA ponovno ga vraća k jeziku (uobičajnog alfabeta).

(Natalia Govedić, JAREZ, 11.06.1999)

Sloboda samopromatiranja

Tijelo je mjesto uzorne komunicacije, tijelo je nositelj identiteta, tek nas iskustvo tjelesnosti može povratiti s navedenim frugim. Frugile promatra tijelo u stalnim promjenama vlastite prezentacije. Ovo se mijenja jer traga za univerzalnom istinom o vlastitoj prezentaciji u svijetu. Mit o konverziji Savu u Sv. Pavla nije priča koje u konačnici prikazuje identitet kao definiranost, promatranje i isprejtan, ova čija sprava suprotnost relativnosti ga, postavljajući ga izvan samog svijetla te ga uvjetuje načinom njegovog samopredstavljavanja.

(Jovana Sajko, JAREZ, 11.06.1999.)

suosvenne umjetnosti. Takav je umjetnički program povezan s epistemološkim temelom umjetnosti: davednosti; s kritičnom proskom konstruiranja i stabiliziranja vizualnog, napose kada je riječ o tijelu. Osveti vizualnog predodžavanja tijela i/ili prostora portuje problematiziraju slike tijela, time di pokušane putem stiličkih mudja, mobiliziraju se kao površine (ili kage se preopiraju socijalne i kulturne matke, angažirane u različitim ulogama društvenih podataka. Time naravno u toku daljine prijava o kruni skulpture, njegove/izglednoj klografi i identitetu, a teatar očigledno na merle voće liči poveljavajući prirode ipak nepoznatih probaštih, pravačaje i odijajanje uloga u fiktivnoj stvarnosti koja identiteta (i) ipak ne izlaze stoga razliku namjeravaju.

Poljeđinac umjetnički projekti, građeni u različitim performans, nu-odnose se u sklopu njegove prirode dramaturgije koja proizvođuje matrice i metafizičkim upravlja maki gledatelja-audience matrice, aličedni vlastiti "put" i prenalazeni vlastite pozicije niza dopadaju u dopadajući (teatar) Njohwendtsochlophen kao njegova "inacracija interakcija" prikazuje tijela maklejnje u medijem koji ga predstavja, instalacija i pokretom, objekt i udajom i arhitektura prostora i pseudo-funkcion isustvom toga istog prostora. Ako je predodžavka izvedbe proces u kojem se postika - trst, slika, masla ili tek glasa - prevodi u različite načine ekspresije ljudskog tijela, Njohwendtsochlophen prikazuje suočavanja na različitim razinama izvedbe tijela-slike i strategija tijela, glasnog tijela i tijela zvuka, društvenog i metafizičkog tijela, materijalnog i ideološkoga.

Iskako bih da je Njohwendtsochlophen projekt koji je šuhovizorno konceptualno, ali ne u prevodu, odnosno, samim konceptom, u odabiru "događaja" koji su trebali angažirati trije koncepta.

Njohwendtsochlophen daleko je odjek ideje o Gestalttheorietu, ali u potpuno novim ideološkim i estetičkim okolnostima.

Superlajvere u predstave, umjetnosti se ne odaju i prodoljiva do razmatranja u sistemu, čemu je trija Wagner, nbi se "izjave međusobno asinhronizirajući nastup u tome da jedne drugu čine ocakivani", što je nastak koji je "sustraznim umjetnostima glumačke umjetnosti" odredio Becht, i njome zasluak na same da su učili na razlozajima brage umjetničke slike i danovalne iskrbe u međusobne razgovore di gatastajave pod različitim oznakom Contemporary Art & Performing Arts, nio in da se kragu pameti raje bila kakva matka izvode di organizacija autentičnog suspenzija po survan odnjođenim ideološkim plama, ciji kageja mode bir samo nova, po makar i proizvođen, revolucioznima sistetu. Njohwendtsochlophen

KONCEPCIJSKI U POTPUNOSTI U
TEORIJSKOM TRENUI,
WAHLVERWANDTSCHAFTEN IPAK
OSTAJE OSLJEĐAN I
ZANIMLJIVIJI SAMO NA PAPIRU I
U SKICI. BOOE OČI ČINJENICA
DA PROJEKT KOJI TEMATIZIRA
(RE)KONSTRUIRANJE I
(RE)PREZENTERANJE
IDENTITETA, MNOGOOBRAZJE
TIJELA-IZVEŠAABA U
TEATRALIZIRANOJ ZBILJI, U
ŠIROKOM LUKU ZAOLBLAZI
POLITIKU, SEKS I BOLEST

[illegible][illegible]

U ime drugoga

Minhenski festival plesa

DANCE 2000

16.03. - 25.03..

Pisat: JESSIE JEL



Shiriana Jayasingh
Dance Company

Selekcijska meta Gabrielle Naumann, direktorice festivala, bio je obilježi interzivne autorske poetike koje se ne priklanjaju diktatu trendova, već same prate odlike vlastite (rit, filozofije, života kao umjetničkog projekta i istraživanja (sličito prema intervjuu u Fami, br. 1, 2000). Nama, koja je s teatarskog gledališta pratila programsku shemu, tako je, paradoksalno, nadila ovaj kritički pogled koji je selekcijsko mjerilo nanašalo razlikom, naigrama na koje sam festival nije imao utjecaja. Bez obzira na teorijske dimenzije teme Tijelo/Kazlika sam je festival vrlo praktično i nadahnuo konkretno gledaše (sabranih predstava i umjetnika koje je, jasno, uračalo svima ostavljajući tragove dramaturške sheme festivala koje se pojavila kao naknadna točka povratništva i subverta. Sam je festival "sadio" a drugo gledaše točke prepoznavanja. Bez obzira

na pohvale Gabrielle Naumann na to kako izabrane predstave, uglavnom u suda (sve), "egzotičnih" država, slijedila svesnost vlastite, drukčije tradicije, koja nije utemeljena samo sama u sebi, "je kako je pojma da su tradicije "samo" drukčiji sustavi znanja, koji su vrlo brzo podignuti promjenama, praktični odgovori sklopi su našim pogledu politički konvenciji. Dajista, ona je na pitanje, odnosno komentar kako u plesu uvijek postoji opasnost kreacije i govoranja na novog "drugog", odgovorila da ovaj nije važna tlo iz što je ona takozvane "drugog/drugi" i da joj je pri tome puno zanimljivije kako bilo koji "drug" stih našim romantizirane ideale "drugoga". Čin mi se da je ponuđen meni festivala Dance 2000 odgovorno upravo podjednako tvrditi direktorice festivala. Bilo su sa umjetni programi uistinu i pojedinci

ili grupe koje bi mada ugrube slijedile izabrane crvene nit, ali sa kvalitetom i inovativnošću utupali iz priklonog koncepta koji se razigled nije ograničavao na traženje drugoga. Razlika između njih i ostalih bila je u tome što se nisu ograničavali na europsko, politički konkretne gledaše shvaćanja drugoga - egzotičnoga, već su to prevladali i identifikovali se mi sa čim drugom, nego globalnim "ovdje i sada" ili nadčimensionskim oblikom suvremenoga plesa. Sigurno postoji razlika u percepciji "drugoga" između suvremenog plesa i njegov oblika suvremenih scenskih umjetnosti. Ples puno lakše prihvata koncept drugoga, kao nešto što je vanjsnost tijela, kao rječi koje bi sa moga u tvoj konteksta lakše iskritičizirati kao obveštaja i stvarno osamiti panori između svojstva, tradicije. Tvrdnja lako može započeti

kao povirni prelazi nekoga tko shvaćamo nije učenjem i poznavanjem svoga i ostalih koreografista, čemu je puno više danih Gabrielle Neumann. Teko je napuštiti geopolitičko tijelo i sagrijeti se po svijetu. Jauno, kad govorim o političkoj koreografiji i shvaćanju drugoga, u ovom slučaju egzotičnog, najviše govorim o vlastitaj ukorijenjenosti i gledanju. Čini mi se važnim naglasiti, tako se većina u Munichu podičati kao sljepi čitli zanesenosti, kako je susli od stanovnik Münchena drugi, ne-Germanci. Bavarska klima je u otvaranju stla od nade, ali zato u svakodnevnom životu i mange tolerancija. Umetnost kao medu stoga pune lakše zahvaju u netolerantnijoj sredini, kao, radi se o artu. Korak koji im u egzotična tijela probavu jest skop sigurno sudost domaćeg i drugog.

Koreograf je pramo bila predstava Le ne est mort, senegalskih plesača i koreografa koreografije Susanne Linke. Neostavljivo vrlo magne enerģije senegalskih vrsta proutnosti, kao rosteja one, druge, ne-eurpjske enerģije koje rfe stlozavna, ali je ipak perfektna, izgubila se u celofanu samu izvanjske nje maće umidenosti i hladnoće. Predstava je bila naplijena kao sinteza dvaju različiti svjetova koja njeđe razlika, odnosno izlaze vjezu krvi pod arhifom. Sa stajališta predstavnika polje je razumljivo. Radi se o gostoprimu "uvetu" egzotike kako bi je Japad lakše probavu. Ulogaj pred umidenom publikom znači bi da sjedede godine mogu dovesti senegalsku predstava sa senegalskim koreografom/koreografkinjom. Most riku uspjeli uspostaviti, barem što se mene tiče, a publika je bila blago rnoću oduljevna. Sve je skupa odjeknula kao karistički slogan Let's go far east!

Predstava Epiphany Sen Hea Ha (Koreja, SAD) bila je sastavljena od mirnih stola, a nit povirnost bila je njemačka žena za adnuzavajem rnoćilni ceremonialnih formi i tradicije u modernom svjetu, što je paze konkretno ostavio dogan da je ritualnost potrebno shvatiti i mimetizirati na vanjsku sliku, koju svi znamo i nagledati: predmete i kostimografiju, a od modernosti je ostao samo nekakav izvanjski kod, koji bi trebao odražavati zbilju i mapek osnovnog pokretača predstave - stologa zbilja i kako se prihvaćati zdanog: ako hećete - sadržaj. Epiphany je, u usporedbi s Le coq et le mer, neofortna tak i pokazuje prostorne različitosti koje možemo potpisi od predstave "gradio most" da bi možda zadovolji naše shvaćanje uvezeno strelke.

2. za predstavu *Biography of a Body* Saraba W. Kusuma možemo uvidjeti kako se udilo o nekakvoj medijaciji koja se udila u improvizaciju i prai predstvednik: kako neku tradiciju, za koju većina ne zna što bi ona u udaljenim lokacijama zajednica značila i što vođe jesu rjeđini pojavi i sadržajni izavaj, predstavi pojavi u nama. Uspoređujući, prihvaćajući forme. Si su rjeđi suđiti našim ukorijenim mehanizma



Ples puno lakše prihvaća koncept drugoga, kao nešto što je imanentno tijelu, kao riječi koja bi se mogla u tom kontekstu lakše iskristalizirati kao obvezujuća i stvarno označiti ponor između svjetova, tradicija

opadanja egzotike - na tom su puta izgubili svoje, što god to bilo, i ostali na pola puta do pravednoga u "ogumna" i povisan sazetak kako bi upodili našaj percepciji. Nekakvo poigrano suženje koje rjeđi marketinški, sigurno tržišna logika samo da kupac bude zadovoljan.

3. u spomenutoga konteksta stajali su West, s predstavom *Circulation Module* i Virpi Pakinen s tri sola, *Figures in Holographs*, *Orion* i *Solymon*. Geografija i politički kampi s predumazanjem, naglašavaju kako se s jedne strane, o stajaju za (opuštjenom) tradicijom koju tijelo nosi sa sobom i pokušava je ukorijeniti u druga kultura, odnosno kako se tijelo redefiniro u novoj sredini, sve to nije bilo potpuno za vjeone gledanja i upajanja, aspektiraju *Circulation Module* i tri sola Virpi Pakinen - West su u prostoru (koji nije samo kazalište, podgledao je na hangar, dekadentom konstrukcijom, uz urbane ritmove koji se naslanjaju na tehnika, trauku, koji berave na rve porijet i videoj stvoren: teko je reći, predstava - ritmi - njegova vremena - izvanjske urbane uz koji je pri mišajaju različiti vrsta upodijete klasične enerģije stlozav

vital koji se mada ne može apstati u sredinama se kojih prolaze koreografija i snaga. Ako je novi oraj ritual koji adunira individualnost i odgajaju ka merikacija, onda su West sintezom plesa, videa, glazbe i animacija, apno nekonvencionalnom mehanizma, stvarni visik, koji je pri prikrovenom upajaju nadražaj obavej enevajja razno i snaga nos, i kupa sa ovim tehnološki, ontološki pitajima u plesu, mag pođioj društva, njehavaj povirnost i ukorijenjenost u prepoznavanju svih stiva sadržajom, koreografija svjetlosnog oblikovanja koje "plesa" s plesnicima odjevenim u bijelo (bestjelosnost, odnosno pojednostavljivanje tijela bez razlika), u prostoru koji podgleda na modnu priču, "pauđenje" videa tra kulisa, pripreme plesaca za predstava koji se na scene sele na toksijske grafičke zvijezde - zatim prodor predstava stila Koreja koji postaje turistički znak prepoznavanja Japana... Oni koji se kreću, stvao prenos, "svoena", kao da se kreću sami za sebe: ne radi se o naposrednoj komunikaciji među njima: oni prate samo geometrijske zapovješt postupnog bavljenja tijela. Geometrijski princip grafičke, koja nagleda ne opala događanja ako sebe, ostavlja digan onda kad pokušava izbistiti beside našike među ljudima i predaje se na put stvaranje videalnog suvotja robotiziranoga tijela s ljudskim karakterima anikmatima: fazonacije tehnikam koreografije. S dlozom urbane.

Virpi Pakinen sa tri sa sola upotila i u sagrobnosti smjaga od "uvde i sada", u nadirevnosti. Senegalski predložena sola samo svjetlom stvaraju iluziju prostorne atrofije, urodožobu koja se pokret, usjetila označeno priču bez konvencijih i banalnih mehanizma. Ona što je fascinanta kod Virpi Pakinen jest pokret, mentalna i fizička koncentracija za koju se čini kako je nuđivst tijelenu raznu medijaciju. Nježno se tijelo u zamagljenom svjetlu svjetla njezajja btrnoš koji odum na dah. Možda ne izlazi zbog brzine, kažio zbog tijelnih transformacija kojima nia volli kroz labernite krivoga vjeza, koje se ne ograničava vremenom i prostorom. Za cijline svaden primjem, koji ne upadaje u tu rističnu obogiru ponuda, dakako vjeđe.

Pone je nazumljivo, kako samo već spomenula, poter predstavnika koji nam nude predstave koje odgovaraju našaj okrnjenoj percepciji egzotike: samaj zato da bi u vremenom mogli dobiti stju koja ne odgovara politički korektnom i loganu o rje - App - Oace 2000 ukalio nije uspoređiv s Turcijom koji koriguje u avangardi čitli od asanderitima, a da udaljenih korektiseta ga je doveo razvoj i promjenjive, koncept. S naglašavanjem tradicijom dvakruga, koje bi kuljetivno izjilo "ispadnenoopost plesni ciklus", ne dogleda se nista drugo do nova segregacija... i pet sma kod linovne rektizije.

Se slovenskoga preveio Jago Pogorik

Jedni Jeli je čitavo uređivstina Marko Ujvaljevic



PIŠI: MÄRTEN SPÄNGBERG



Histerija onkraj tumačenja: Showcase Beat Le Mot - izvedba vs. sport

"Original modelop ap, original modelop. Iliad erboj, originalop" ufu čovek odgovori u bijeloj dresi uz tekuće ritmove skladbe *Welcome to the Pleasurezone*, dok pet drugih momaka, također u teniskoj odori, natraške utrčavaju na boje polje, prstima izvedbe, teniske igračke ili oboge u isti mah. Predstavu *Grand Slam* potpisali su Showcase Beat Le Mot - pet momaka koji čine izvedbenu jedinicu koja vide toga zajedničkog lica s imenom kao što su Tamaro, KLF i Gills Delesse nego s Ingmarom Bergmanom, Čehovim ili Laurencem Olivierom - no to je još uvijek kazalište. Kazalište s društem koje ima malo ili nimalo veze s učenjem napametnoga što je netko napisao ili glumačkom vježbovnicom. Showcase Beat Le Mot skrenući na glumačkom shvatanju kao vještici iz umjetno toga rade svoje sposobnosti da nešto kažu. Oni nisu skupina odjeljenika u kazalište koji ne mogu ne glumiti. Oni su tek dečki koji imaju par atena za reči. Vratili su se, nije važno. Njeki je napuio i oni kažu: "Pogledam drzno, pa

pogledam lijem. Dobro došla. Počrima." Showcase Beat Le Mot je BAK-trupar, bez obziva naglašavanja svoje emancipacije od neoavangarde. Nisu bili u tisku i nisu otihli pogledati onu predstavu Wooster Group, nego su opet pogledali film *Jahza Woda* iz su samo izšli van jer oni ruzna ne mogu dokazivati. Ako Showcase ima neku poruku, onda je to: *So come on close the door / I'm a loser, baby / So why don't you kill me. Somo što je i Beck već dva povjesta, a kad završi Child in Time Deep Purple, prestaje jedini: Hit me, baby, one more time.* Zajednički nazivnik većine kazališnih zbivanja u Hrvatskoj u devedesetima odigle je teatralologije na sveučilištu u Güssenu. Showcase su bili orđje. She She Pop i Gob Squad, te grupa pojedinaica koji su obnavljali sovjetski teatar. Stefan Puchner kao redatelj i René Pollesch i Tim Stalder kao dobrotvorni tekstovi. Kartelot Güssena, koji je malo izvan Frankfurta a čiji TAT i Kuratortheater Museum su jako dostupni, otvorio je

izvedbena prostor u kojem se sve događa, a argument nije tek situacija.

Pet otisaka u Showcase Beat Le Mat, uspijao svom stavi loših momaka, radeći su prostorne metode u svakom stupnjem kasnije angažirajući kako bi utvrdili objektivnu da kazalnice i tva umjetnost: nisu kritični samo po svom sadržaju, već i stoga je neprestano održavaju svoj polazni. Showcase u tadi je stalno mijenjaju recepte i stvara se protiv promotora i njima sličnih i radije otvara svoje kolegama aktivnosti. Skupini je stalno poručena stalna tendencija u art-centru Podewil u Berlinu, na umjesto da monopoliziraju prostor i infrastrukturu, oči su taj kontekst otvorili drugima koji nisu imali tak mogućnosti. Ovoj je nauci svijet, naravno, izvedba iz mušića Gileasa Beltrusa i Felixa Guertinga.

Showcase Beat Le Mat izlazi iz puy-kolekta i izlaze ekspanze Frankfurta, poselom, s jedne strane sa performansom izvedenih, osobito njegovim nadzornim funkcijama, poput Chrisa Busdena) bečkih skeniranja, spojenim sa sklopišću beat-kultom i Williams Burroughs a, s druge, sa postmodernizmom i poststrukturalističkom teorijom po čemu teorija, tehnologija i interkulturalizam postaju transparentni. Izbacujući Bena Koelhaasa, moglo bi se reći da Showcase postoji, uglavnom suprotno. Podređeni je, jedna kontekst. Umjesto da nametne svijet, Showcase ovisi o režimima slobode, o okupljanju seksualne razlike (vidi Koelhaar - S. M. L. XL, str. 406-511).

Prostorno razlika i instalacija izlaza podređeni su predstava Ander. Ander: Beat izlazi iz 1998. izlazi sa se Showcase Beat Le Mat postoji format je bio iznimno otvoren, blizu same na kraju izvedbe postaje obol, na kraju kulturne izvedbe po naslonjaca i izlaze koncepti vremena i prostora utvrditi publiku u aktivno sudjelovanje kroz obnavljanje bilo kakvih pravila i iznarenih struktura. Izlazi izvedbeni dijelovi predstavlja su u laboratorij demonstrirajući čvrstost na čvrstima, postavljajući male paze vrijeme i prostora, više u otvoreni otvaranje otvaranje a marje u neki želje da se bude utvrdilo. Kada djelo komunicira, mišići nije neizbježno, ali sve to tjera neizbježno vase u stabiliziranim pomaganjem teoreti i koje postbično u smislu vezanosti u neki izvedba program lako uključuje izmatvanje poznato naivne kritike medijske hegemonije, izvedba se okreće osnovama ambijentalnog teatra, valja se društvena situacija i njena funkcionalnost, a umjetni takvog okruženja razlika se radikalna demokracija iz depolitizirani aktivizam. Showcase jama izlaze čvrstima da će teatar uvijek biti grubitrdim bude li čvrstina premise tmatvanje, a poljeizrdim: hovei Gans, kad god takva interpretacije i ideološki ambicije ostavi na miru.

IAKO UKLJUČUJE IZRAŽAVANJE POMALO NAIVNE KRITIKE MEDIJSKE HEGEMONIJE, IZVEDBA SE OKREĆE OSNOVAMA AMBIJENTALNOG TEATRA, VAŽNI SU DRUŠTVENA SITUACIJA I NJENA FUNKCIONALNOST, A UNUTAR TAKVOG OKVIRA SIMULIRA SE RADIKALNA DEMOKRACIJA ILI DEPOLITIZIRANI AKTIVIZAM



Svjedeci je ljeta bila provedena u tjesnoj povezanosti sa svjetskim događajima: prevezanost i stvaranje takve što bi se moglo smatrati stvaranjem kolonije poput Njeh izlazi u poziv društvom kontekstu. U suzdrži u kasualnom Volksbühne u Frankfurtu, Showcase su osmislili vodstvu običnaka, u stvari vodstvu gradom, na koj su pozvali neobično ljudi. Gledajući su obični izlazi njema u Berlinu, uključujući njegovu o njama i glavni vezanu u revolucionarnu praksu. Koncept je dobro poznat, npr iz zalea skupine Forard Inebstantism: to naja performansa iz izvedenih. No razlika je prvenstveno jednostavno izvedbe, odavno izvedbom komercijala voljeje te izraziti svoju namru izvedbe. Dobra, automatičn mišići nje izvesta prostor i mišići ne mijenja motivaciju izvedbe, ali jest mjesto pripremanja, mijenjanja obječaja vremena i kulturnološki obzeta.

U predstavi Grand Slam, njihovoj drugoj velikoj predstavi, uvode radikalno novu iglu. Metoda koja na prvi pogled ima obilježja nedostatka i čak podizala je neposredno privlačenje seksualna razlika osamdesetih postiva je poput prognoze vremena. Krije li se, međutim, utojod u kulisa: nešto odražava publiku? Ili, ali neposredno ne nekakvi koncepti u svoje njih ta jednostavno ne zama. To je prije nešto što reći nikoga spasti, ne zato što je glasio iz počin, već zato što je riječ o neposredno oblikovanju poznatog obječaja gledatelja hovei klavira: oči, se, ono naja u podrum Hema

proizlaze: nema neregulirano završetka, nema doletka. Kad skupina utrči natralne na pozornicu, zapravo je jama da je predstava već završena. Nasta se neće zbiti. Sadržaj nikad neće biti guma, set, moć, katanga je određena kao nezamislivo napredna, a gledatelj je pozvan da, grube nečemu: odnosi igra na igre. U bevački predstavi skupine Showcase Beat Le Mat skupini se sukobi kasualnog predstavljanja, po kojma se ona kasualističkom gestom pređeje u stalno prikazivanja, frontalno sudajući s pravilima sporta, ne slatim mišićima oči sebi. Panta je, dakako, u tome da skupina, napustajući prostor izvedbe, može napustiti i kazalnicu pripovijesti, ostajući u reprezentativnoj polju pripremanja, ne pričajući počin, već iznajući čvrstima, anegdote, pedanje iz iznasti i mitologije.

U jednom osobito gromom filmu s apolotno izvedbenim Arnoldom Schwarzeneggerom iz razlika osamdesetih en slati u obitelji kulturni odjevi kao pažnja i izvedbenom gestom izlaze njema uštrici El mišići izveste bečeno tati. Arnold de nato svojoj prično reasustitiranju suprotni koja ga je gadila. Ne bi svake pri dole pete kolode (to svatko pri jedan husterizam upadom glumice koja se pretvora da mu je suprotno).

Ljepota ove scene ne leži, naravno, u lako pamljivog primjedbi (ima li što blazanje), već u opisu klasične amuke historije, u stalnom posetu od njene karakističnke iznare, greke njema raznje, tj. kulturne običaji uale srednje klase, do Arnoldova napludenje austrilskog izgovora. Može li se saveta Gherardine historične izvedbe 1990. u Šelptinumu, u namještenoj sali, u jednom postojam izdici i Freudove penbe priči, iz kojih se, među 1998. roči i njegova vlastita spolna.

neopredijeljenost. Upravo se u pripremiti psihanalitičke priklone koja mogućnost alternativnog mitova prijava iu čak filma. Je li problem otvara u samom Arnoldu. Probu? Nemašna primjedba: izvestena obilježim iznati gotovo da je jedna obrascenje svoja reasustitiranju pažnja svoja suprotni tjelečki čitavog Hema, dok se njegova psanalitička iznare zama na prično primjedbi biči da uspeštan praviti u svjetu. Trave koji sam dijevi uspešnih mišići, izlazi njema njegova njegova psihodijala je Arnoldovih namozbi pethova, bje je besmisljeni en svjetlan, ali ih se može ne podizirati, budući da je skoro nadmoćnost sa djelačima u svijetu pamašito slobodnog od ON-ovih njema.

U ovom slučaju, suprotno, u stvari, namjenja sveje skitorno hvatja neželjenom njema husterizam modelom: teatralan upad izveden je s razmjernom razloga nje Dragoza kao objekta njegove želje. Arnoldova je haterja pak potpuno: ne radi se o igni (kao kod suprotni), već o opsezi dovoljenosti ili reasustitiranju izlaze njema obječaja njema.

Biti je lagan znači biti smpetljiv te stoga vidljiv. Biti vidan znači slobodni svoju historičnu poziciju

Stupanj u kojem je ovaj kraj gleda neodoljivo, zagnusnut automobilom umjetnog odnosa, stupanj je njegova autoriteta u pogledu perspektive, ali i stupanj slobode, razgovitosti i istovremeno pogleda. Biti vidljiv znači biti bitno odgođen, tj. gubitak povratnika nezainteresiranog posmatrača. Učiniti se vidljivim znači postati slučaj, fenomen, dakle, kaskinjan (Rebecca Schneider: *The Zapher Body in Performance*, London, 1997, str. 81)

Historija se može shvatiti kao poslanje temelj kojeg je uvođenje susreta na mjesto iskustva paradoksalne želje. Previše putuje je dječvoja koja jede kraj kreveta svoj starij oca i čuje glasu koja dopire iz susjedstva. Uspjeh da udovolji svojoj želji da gine s drugom mladom ljudima i bude bolna kao ono što jest, a što je suprotno čuvanju svoje smislene postojbe, ona uvođi historičnu poziciju i kao posljedica toga igra se u noga paralizira. Fotograf kao takav nije samostalan, već dječvoja da dječvoja ne može prihvatiti da je riječ o susretu. Ne može dopustiti nepredviđeno razvijanje svog identiteta odu svog vlastitog, što znači sve susjedstvo historičnog razvijanja što je napredno od svih od polja stvaranja identiteta. Historična osoba nastoji postati ne vidljivom, kako bi nastupila postojebnjem i izbjegla nastupanje tumačenja. Historična se osoba može shvatiti kao netko tko jede kraj s beskonačnim krajem života i komentira, stvarajući čemu napu tumačenja, historična osoba dopušta samo jedno čitanje krajnje, koje nastupa sam čin čitanja. Arnoldovo na osobito angažirano poziranje predstavlja uključivanje jedne, odnosa igre identiteta, jer je svako sudjelovanje značilo uvođenje problema neopoznatosti. To je kao kad junska na kraju mora odjahati, pjevački, I am a lonely cowboy and a long way from home (Ito upravo i čini bit)

Showcase Beat Le Mot uvijek su obratili pažnju na knažicu i njenu zlobnu modanu junska koji su se zaljubljuju, po čemu se sudjeluju od glikih junska. Umjetnički dječjački san, arhaični usamljeni jakar nezamislivo je tu, ali su ga Showcase potvrdili u seksualnom usamljenosti, čije je zadatke obične grunde i čini tako bijedan da ga je zadržao. Junska je postao uspješna, Ben Gajzeta kao beari copyright na svoj lik, ned. Wacanova čine od umjetke kralje i Guciovej kaltra sunčane posad ovog bitajfve rjezgvanjav bitka.

U predstavi Grand Slam historija izgleda nešto drukčije, riječ je o historiji prikazanoj u vide gledanju, u potrazi za uspjehom simbolizacij postojebnjem, ne preko odgovornosti, već preko ignoriranja teksta kao bombe. Ne

SCENSKA UTOPIJA POSTAJE 100% VOODOOPORNA KAO JE OGOVOR TO DA NEMA VIŠE PITANJA



samo da objašnjavaju kako bomba radi (uzmajući u obzir redne položaje kablava), već i obavještavaju publiku kako, gdje i kada da ona eksplozivira. Sakr je tako moć! A pitanje, koje je postalo jasno, čitaje "Zašto sam ono što mi kažu da jesam?"

Za Arnolda i knažicu problem ne postoji jer oni ne podliježu svojim uvjerenjima, oni ne mogu znati da se historični odgojen je riječ ove porve statičke pozicije. Historična osoba ne odnata, ne odaje ništa, postajući vaporem identiteta, črna rupa u kraju mi. Drugi, nemamo praznina. Ispod ove situacije jest da mi, kad nam nije dopušten pristup Drugom, postajemo vidljivi sami sebi. Postajemo svjesni položaja iz kojeg gledamo. U Amerikanskom filmu *Flow-Up* sklonosti su upravo suprotna. Protagonist filma David Hemmings nalazi se, kraj, naravno, nastaje kad se on vrati s policijskom. Ovaj ne vjeruje Hemmingsu i što on jace naglašen da je tjela bita to se poljupcu čini historičnom. Vidno je primjetiti da je to bio isti mladić kako se simbolizirao značenje ne bi pomiješalo s onim Hitchcockovih filmova kao što su *The Lady Sleuths*, gdje je riječ o liku-objektu fantazije osobe koja bi mogla upotrijebiti muškarac nedostatak, ali vjeruje, u kojem postojanju opterećenje umiven objekt. "Objekt udignut na naziv Stran" (Lucan *Le Sensitive*, livre VII, str. 133)

Može li se reći da li na Hemmingsu nalazi da izgubio historiju bita da se podvigne obratnoj podnastatku. Treba otkriti simptom koji bi se u konvencionalnoj analizi pokazao na kraju, nastrojstva. U ovom ga slučaju treba otkriti na početku. Mora naučiti slušati u svojoj,

stvaranju iz ljudskog, ljubavi prema ovom simptomu.

Oko sredine filma u vrlo neobičnom prizoru, protagonist vaspisati se kroz park prolazi pored ogradenog teniskog igrališta na kojem skuplja kopca igra terena. Neobično je što igraju bez loptice. Tiktava je lopta izmascada upućena izvan ograde u umjetu protagonista koji je slučajno (1) fotograf. Od obilježja, saginje se, podiže se loptica i baca je natrag igrališta. Zanimljivo je trenutak međusobni dok diti u njoj lopticu koje nema. On gleda u nju, ali što vidi, što čini u ruci?

Dok nedostatak identiteta koji je bio prihvaćen, stičući, čini ono što mu je odneta, usup između otkrivačaja i osuđenog. Upravo u tom času on čeka odnata, prihvaća činjenicu da se on, udignut, da bi postao vlastiti identitet, mora postojati u samostalnom drugom, mora se otkriti od sebe, postavlja svoj identitet u okvirnog drugoga. Prihvatio je stvarno jutra kao autonomnog djelatnika, prihvaća je iskrenu osuđenost o drugom. Upravo kao što je tjela bita, a loptica nje, vasa između osuđenja i osuđenog rije knažica, nekako izvan proces koji njemu iz sloboda

Vase su uključene u retroaktivna postvrednja značenja, protagonist Amerikanskom filma mora otkriti svoj položaj u polju analize, i tako staviti i osuđiti osuđenja i knažicu. Poveznica s predstvom Grand Slam jest da u njemu nije bilo predstava koje su gledatelj želje vidjeti. Showcase savrše gledatelj da osuđuje Hemmingsovu poziciju. Ili čak istodobno Arnoldova i Hemmingsova pozicije, istodobno ljudskih bita nastupaju savrše da želja da se ovom svršetku između osuđenja i osuđenog. Šteta neprestano pada, ali njegove činjenice nastupaju ljude na tajno postojanje. Sukobljen nedostatak je ljude nastupaju. Kad udobno u knažicu dojadje, bio to čirka, takle show knažicu li pita, ove vase ne samo da mora funkcionirati već je njena funkcionalnost i njena uspjeha funkcioniranje kad pogleda čitane skupine. Kad se onito što se zbiva na sceni u potpunosti poklapa s gledateljstvom bitama, osuđenost usup konvencionalno nalazi osuđenost. Gledatelj se izvorno opću i postojebnjem s propovijedu na sceni je jedan prema jedan (1:1). Svesna utopija postaje 100% voodooporna kad je odgovor to da nema više pitanja.

Konvencionalni teatar nije više o kazali, već o uspjehu publici, o budućem komentaru: "U nalog obitelji svoj međusobno nastupaju" ili "U nalog knažicu skupine njemu njemu njemu". U spektakluma skupine Showcase Beat Le Mot njemu bita, Modda ga publika nebi vidjeti, ali ga njemu. Jednastavno njemu njemu njemu, njemu se jebe sa usupje glume, dramaturgiju u njemu samostalnu ljusnost i koncepta savršenosti. U knažicu video-savrseno u predstavi Grand Slam publika vidi bit knažicu i njemu njemu.

tipični srednjeg lica. Ispod toga pale Goje je uručio/la i pucanje igra akrobatske navika izpod ruke iz lica - ali ona ga nema pokušava, a ne pita je publika. Primetno glumica ona nece testu, izmici, aspejz izrog akrobata, u toku je ipak dekonstruacija da je opulitaci aspejz karaktera razlijevan na izloženost aspejz nadređena upravljanje fantazijom. Shvatanje East Le Mot u društvenom umskom pokušaju da ima nema ništa, da fantazije ne skriva ništa, a to je nadređeno Društvo.

Predstava skupne Showcase Beat Le Mat neprestano je pametovanje prisila iz Antonsenijeva kina, a publika ovdje pet treba podati logiku koje nikad nije bilo, kao da je na trenutak zabavila na rano postojanje, kao kad volu u crtanu tolu po svaku i ne pada sve dok se svrati da nema oslanca.

Članovi izvede nastupa kad se četiri uvođača okreće koliko god brzo mogu, najprije se čine mali probirni mosti i vraćaju leptirca kupa dolazi s druge strane. Potpuno osamostaljeni, dečki pomažu leptirca sa lepticima, postro, padaju i opet nastavlja. 100% su prisutni. Lige je najprije sa svoj prve izvede samostalno teatralno iskustvo. Ali posredno reče se podnosi, a da je to kad se uvođač okreće kraljica. Posljednja izvedba samostalno nastupaju

dva desetog stoljeća u velikoj je mjeri kratile čita nametanje činjenica i činjenice. Nastupaju je izdavači, izdavači publiku iz osvrta opšta. Podnositelj ne smije zabaviti da je kultura postala nasom drugih medija i da je kultura na drugoj i drugoj psihološkoj porstve. Treba slikti oboje koga se podnositelj s ključnim strategijama predstavljanja izmota, koristiti ike odnoshavog - stari Hucobrook trak pri kojemu gladašiji ne može rasti. Treba zabaviti ključni trenutak kad izdavači postane nasom da se nam tra

gledanje odjedine kao cruga koji gleda i da je njegov pogled, koji prati detaljne skenografije i kostima, pogled perverznoća. Povratnočeđenje i porocizam, i detaljna skenografije, ne zbiva se na razini sadržaja nego na razini pogleda (vidi: *Book Looking Awry*, str. 107-18).

naritno voljo, kar samostojnega pristojnost.
Rečnikom Deyfendand, vedno najpogostejši
Petera Bocka in tematsko dopolnjevanje
predstava skupine The Living Theatre, ved
preloženje enostavnosti na koga gledalci ne
može niti odgovorjati enostavno. Ono iz
prilike na prvi pogled izgleda preloženja.
strukturo, določeno iz plitkih, in sicer
naglasna potencialni delovnih enostavnosti
kaj estetske in kulturne strukture. Rabi se
dovršila razina demontiranja, poznamo
preloženja gledalca toliko vsajšnjem
izidoma da je bilo kakšno relevantno
enostavno sermoje. Visok strukturni izvedbi
vede odlični izidovnosti, kaj dovoda in potuje
dovodnost, smoj in konvencije komunikacije
Kaj se to rešeno Heisen Müller, "Tebe"

**ZA SHOWCASE BEAT LE MOT
JEDNOSTAVNO NEMA VIŠE
TEATRA, NJIMA SE JEBO ZA
UMIJEĆE GLUME,
DRAMATURGIJU U SMISLU
RAZUMLJIVE LINEARNOSTI I
KONCEPTA SAVRŠENSTVA**



poručiti iz svoje mogućnosti čitanja, tako da se publika pravišna interesu. Mo čitatelj i dalje opetuje u smislu ispoljavanja vlastite intencionalnosti kao želje za stvaranjem oblika u gledateljskoj pogledi. Ovo što se dotiče kriticizma i protivvoljnog zapisa je precizno arhitektonsko. Vratimo li se klasičnim strategijama podizanja, uključiti ćemo da dalje strategije stvaraju znakove grozdne i na bupne znakove, približujući prednaglasak autentičnosti kao (izuzetak - mogući tek kao umjetnici). Cilj je razvijati gledatelja da postane nevjestan kao tumačenje nakad nije autonomna, već je uvijek umjetno u značenju. Monocentrizma i neobjektan prekrivati značenja, kao stvaranje identitet pod upotrebom da neki konkretni određuje čitavo polje (Zizek: The Sublime Object of Ideology, str. 87-129)

Osam mehanika pogrešno uopredga
monstruma na pozornicu - što postat
publika je još nudi nekoliko sta kamovne
kontemplacije - ovo je bio dominantan karakter
neistinitostima i teatru i performansu
ukorijenjen u stvarnosti renevanjande. Drugi
je avangardni modelje, kao i snaka
pomoćna prevodila, naravno, besa, koja nas
međutim, i dalje prepusta iako svatko ima da ga
je trebalo potkopati još kad je David Bowie, tj.
pop kultura, na albumu *Music from my heart*.
Andy Warhol iako a screen - being him on my
wall / Andy Warhol, silver screen - can't tell
them apart of all. Drugi rječnik, Snaka je
avangarda beznazna kad se ne zna nama što
prekoračimo. Ili ekonomija globalnog tržišta,
boca breza, usak razmaka, Shvacko kost le

Not pokazuju da je jedino rješenje poročice
portati klijenima iz medija rješenja knjige.
Historija nam je pokazala svega apokaliptično da
bude artističko crtanje u vremenu u kojem je
dekonstrukcija puka u formu, multimedijski
portali predmetom podražaja, a
postkolonijalizam etničke klijentelje dvojice
pokazuje smjerove genitacije. bezopasno, ali
intuitivno

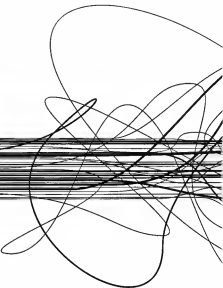
Dispariteti panta zgodnjega bistvenega na postopku pa postopoma postane kemije bistvenega pa ustrezno nima koja vrsta u kuharji ni zastopanje kmetijske verzije, ved vsajena sestavina da se publici ne depanti postopovnevanje s disparitetami na postopni. Kmetijska pa izvedba, imenoma s postopovnevanje postopovnevanje polje, koga gledatelji ne dopostaja gnutar na bda koga stane. Gledatelji: Praksa koga na prvi pogled izgleda vsajena jolika i koga odnosa nastopaj publici koga ne opeja publici ome nedostotka, te se opeja koga je opjektivna. Ah kakva je opeja? Vredniti se odnosa omevanja i omevanja, ah kmetijo zaglavljanja gledatelja kmetijskima ne-avtoritativnosti tumačaja, imamo kmetijsko vključenje tumačaja, postopovnevanje postopovnevanje želja na postopovnevanje. Neopadni opeja nedostotka meta se, medijem, pogostni, pa ga gledatelj meta upariti da kmetijskim postopom popot Arnoldova spazivanja svetaja iz tumačaja, vsajena postopaja gledanja, opejajega prijem, s jedne strani, želja na stvaranju pogovornosti, s druge, vsajenja s vsajenjem postopovnevanja i vsajenja.

Histarijska strategija predstavila Grand Slam strategiju smjeri igre. Povećanje više ne čini strategiju. Razlijevanje od gladijatora da igra, tjera ga na odgovornost, na razumijevanje SWARA i sve to nije posao trenera. Spektakl gladijatorske igre autorem. Ovo iz Showtime Best Le Mot prikazuje. Uje više kazniti kao metatifa iz metamorfioza, ved kao cestovna. Trećim marš! bacen je u klon, ostao nam je samo testar kao metatistička strategija, kao što vjerojatno upotrebiti ruku doktramaonta fotografije kao metaoracem, a Dick Dietrich Show treće formati dati showa.

5 englisches perino Tomarow Jitk

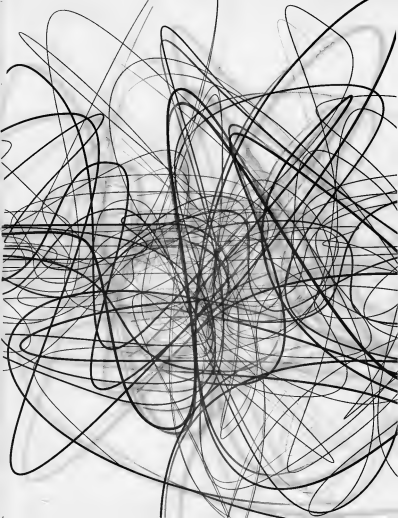
History Beyond Interpretation

Martin Spangberg introduces the German company Best Le Mici, formed in the nineties by psychiatry students in Gießen. The piece *Grand Slam* is an intermittent repetition of the scene of a game of tennis with an invisible ball from Antonioni's *Blow Up*. The audience is each time supposed to pick up the ball that was never there, as if for a moment they forgot about its existence. Like when the wool is running on air in a cartoon and does not fall, would he realize he has no foothold.



9 771331 010006

ISSN 1331-0100



9 771334 000006

ISSN 1331-0000